BR1002793
PA I-516

MARIO MARTINOZZI

Come ci si accosta ad un'opera d'arte

Primo avviamento alla comprensione estetica

MODENA
SOCIETÀ TIPOGRAFICA MODENESE
Antica Tipografia Soliani

1924.

PROPRIETÀ LETTERARIA RISERVATA.

90587 1/516-

47588 1/516

Gli allievi della scuola liceale trovano quest'anno indicato, nei programmi Gentile, un indirizzo ai loro studi di materie letterarie che per essi è nuovo.

Non soltanto una delle due prove che il candidato agli esami di maturità avrà facoltà di scegliere per l'esame scritto è di « *analisi estetica* », ma a tutti sarà fatto obbligo, negli esami orali, di dar saggio di « *valutazione estetica* » degli autori, e saranno agli esaminandi richieste « *brevi nozioni intorno allo svolgimento del pensiero estetico* ». E non soltanto in rapporto ad opere di poesia, sibbene anche in relazione alle opere delle arti del disegno: invero a conclusione del programma di storia dell'arte è la suggestiva tesi « *Come si guarda un'opera d'arte* ». Nelle « Avvertenze », aggiunte ai programmi, è chiarito come l'indirizzo estetico sia da considerare

« *il vero fulcro* » intorno a cui si dovrà organizzare l'insegnamento non solo d'italiano, ma di latino, di greco, di storia dell'arte. « *Le opere d'arte debbono esser guardate con animo sgombro da ogni preoccupazione che non sia quella del valore estetico, del valore umano dell' opera stessa* ».

E simile indirizzo compare, come è naturale, nei programmi del liceo scientifico e del liceo femminile: non è ardito prevedere che ricomparirà in quelli del liceo artistico che si afferma sia per nascere.

Sembra che dai programmi indicati appaia evidente la convenienza, per gli insegnanti, non tanto d'impartire nozioni di storia dell'estetica — che si ridurranno a riassunti di seconda o terza mano, di poco frutto — quanto di adoperarsi a che il giovane, posto dinanzi ad opera d'arte, sia in grado di avviarsi da solo, con le sue forze, a comprenderne il valore estetico.

Libri adatti a facilitare, in giovanetti, tale *non istruzione, ma educazione dello spirito,* chi scrive non ha trovato, pur avendoli cercati da un pezzo. Perciò egli pubblica queste note, sorte dalla fatica appassionata ma frettolosa

della scuola, sebbene nessuno meglio di lui conosca quanto siano manchevoli, e come inadeguate all'alto compito, appunto perchè egli da parecchi lustri cerca di far capire la bellezza di opere letterarie e di opere d'arte in liceo classico ed in scuola di belle arti.

Insomma è un tentativo, che potrà migliorare solo per merito dei Colleghi, se questi lo accoglieranno con benevolenza, tenendo conto più di quello che potrà diventare, in successive ristampe, che non del suo valore attuale.

27 dicembre 1923.

I.

Come nascono le opere d' arte.

1. Importanza dei manufatti artistici — 2. Difficoltà di spiegarne l' origine — 3. Natura comune delle cinque arti — 4. Tentativo di spiegazione « edonistica » — 5. Teoria « moralistica » — 6. Teoria « mimetica » — 7. Teoria « mistica » — 8. Teoria delle arti come « espressione intuitiva » — 9. Conclusione.

1. — Opera lunga e faticosa, che non solo costi sacrifici a colui che la compie ma anche ai molti che a quella, come ammiratori, consentono, non si può dubitare sia per avere un movente proporzionato allo sforzo che per essa si effettua.

Ora l' uomo, dalla più remota antichità, in ogni regione in cui viva, qualunque sia il grado della civiltà raggiunta, si adopra a foggiare più specie di manufatti, per la riuscita dei quali gli autori consacrano l' intera vita, e, per ammirarli, altri moltissimi spendono fatica, ingenti somme di denaro, etc.

Non si potrà dubitare che il motivo che spinge gli uomini a costruire od a favorire opere d'arte (perchè a simile lavoro ci riferiamo) debba essere ben possente, ben intimamente collegato all'intima natura nostra, poi che lo troviamo attivo traverso i millenni, operoso così presso le popolazioni ignote che scolpivano le grotte della Dordogna, quando ancora i mammouths barrivano sulla terra recente, come lo è oggi, nei più raffinati centri della cultura contemporanea.

2. — Causa sufficiente all'azione umana può fornirla una ragione d'indole intellettuale, o d'indole morale, o d'indole pratica. Si comprende il lavoro speso ad un'opera, ad un manufatto, quando possa servire alla ricerca del vero, con lo spiegare un fenomeno, o dando modo allo studio migliore di esso (*fine scientifico*): oppure se in qualche guisa sia volto a migliorare i costumi, a render l'uomo più buono (*fine etico*), o finalmente se giovi a crescere la comodità della vita comune (*fine pratico*).

Eppure, quelle opere dell'uomo che si dicono opere d'arte non sempre e non tutte sembra possano essere determinate da moventi che rientrino, a stretto rigore, nelle tre categorie di ragioni ora indicate.

Immaginate d'avere innanzi la statuetta, assai nota, che rappresenta, un cane che si volge im-

petuoso a mordicchiarsi una delle zampe posteriori. Tale bronzo non esprime altro concetto che quello ora detto. Sarebbe strano che vi fosse persona che avesse modellato quell'immagine per il fine d'esprimere l'idea, o di indicare l'azione (l'una e l'altra così insignificanti) di un cane che si morde la coda. A sensi reconditi, ad allegorie, ad allusioni storiche, non è da pensare. A tale bronzo non corrisponde nemmeno nessun significato morale: non si può vedere in esso alcun rapporto con il bene o con il male, nè con altro valore etico. Finalmente questa statuetta non può servire nè come utensile, nè come oggetto di comodo, nè ad individuo singolo nè a collettività.

E tuttavia quest'oggetto, che si direbbe non servisse proprio a niente, non solo richiese molto lavoro a chi lo ha fatto in passato, ma è apprezzato anche oggi, come manifesta l'elogio degli intenditori, le offerte di alto prezzo d'acquisto etc. Ognun sa infatti che le opere d'arte sono stimate tra le più alte espressioni della civiltà ed ad esse si rivolge ogni forma d'onore, indipendentemente dall'argomento che rappresentano.

Le opere d'arte non servono dunque a nulla? E perchè allora verrebbero fatte ed ammirate? Non possiamo fermare il pensiero sulla inutilità loro, nè considerarle un giuoco vano, un *lusus*

naturae (come gli antichi chiamavano quelle forme naturali che non riuscivano a comprendere). Ogni effetto ha causa sufficiente: ed il tentativo di rendersi conto del fatto artistico è antichissimo.

3. — Ma non sembra che i risultati di tale tentativo siano del tutto persuasivi.

Premettiamo che le arti, sebbene si contino cinque, (poesia, musica, architettura, pittura, scultura) appaiono così strettamente legate tra di loro da far credere che il movente all'operare artistico debba essere unico, comune a tutte. Ciò che spieghi il movente a scrivere poesia, deve pur render ragione del musicare, del dipingere etc.: una ragione che sembri buona per una sola arte, è non buona, appunto per la sua limitata efficienza. Il nesso che lega le arti tra di loro fu da tempo indicato quando si disse « *ut pictura poesis* » oppur l'architettura « *esser musica tacita* » o altra consimile espressione. Per quanto rosa, gelsomino, gaggia siano diversi per forma, per colore, per profumo, tuttavia ci appaiono fiori, e noi comprendiamo che quello che la fisiologia vegetale ci dirà per l'uno di essi, varrà anche per gli altri.

Per quanto evidenti siano i rapporti tra l'azione artistica e le altre forme della vita dello

spirito, tuttavia il tentativo di considerare strettamente o logico o etico o pratico l'intimo movente dell'arte, non appaga, anche perchè non riesce ad estendersi alle cinque arti.

Se può sembrare che riesca persuasivo a proposito della *poesia* (la quale adopera parole, le quali possono facilmente essere ridotte a concetti) o per l'*architettura* (la quale, costruendo edifici, ha anche un fine pratico) non sembra adattarsi alla pittura, alla scultura, alla musica. Quale contenuto scientifico o morale o pratico possono avere queste tre arti, specialmente l'ultima?

4. — Un fondo comune alle cinque arti indubbiamente si riscontra, ed è il profondo piacere che ciascuna di esse produce in chi le esercita ed in chi le comprende: effetto comune, dal quale si cercò di risalire ad una comune causa originaria.

Il piacere, fu detto, è la ragione dell'operare estetico. Il desiderio di raggiungere un bene intellettuale od un bene morale od un bene pratico possono incontrarsi ed anche coincidere con l'azione artistica, ma il fine di essa, il fine proprio, è di raggiungere l'appagamento del *piacere*: bello, si dice, « *ciò che piace* ».

Ma anche l'apprendimento del vero, anche l'esercizio della virtù anche il raggiungimento

di un vantaggio pratico producono vivo piacere. A quale stimolo corrisponde quel « particolare » piacere che si dice estetico?

Che esso corrisponda ad un piacere dei sensi, fu accennato da antichissima età: ma se tale risposta si presenta facile, non è detto che persuada.

Certo, l'elemento sensorio avrà anche a che fare con l'arte: tuttavia se paragoniamo il piacere prodotto da quella, con i piaceri che possiamo con sicurezza chiamare « *sensorii* » troviamo che sono diversi. Ciò che può darci il tatto o l'olfatto, o il gusto è ben differente, per durata, per intensità, per estensione di risonanza, con quello che ci dà l'emozione estetica.

Esistono dei manufatti adatti a sollecitare il piacere dei sensi, e nessuno pensa seriamente che si tratti di equivalenti delle opere d'arte. Una bottiglietta di profumo non può mettersi in serie con una poesia, nè un pasticcino con una statua, etc.

Del resto, sarebbe strano che l'occhio e l'udito portassero ad un così diverso limite e grado la loro attività che non gli altri sensi, con i quali hanno a comune le attitudini recettive e le funzioni organiche. Il chiamarli « sensi superiori », come taluni fanno, non è spiegare nulla.

Se dunque spiegare le arti come piacere per la vista e per l'udito sembrò inadeguato a molti, conviene aggiungere che sembrò anche poco degno, poco nobile.

5. — Per innalzare la finalità delle arti, si pensò che compito dell'artista fosse quello di far servire il piacere, che produceva l'arte, a raggiungere un fine più elevato, all'educazione, per esempio, all'istruzione.

Alla teoria edonistica s'intreccia quindi la teoria didattica, che troviamo accreditatissima per tanti secoli. Ad essa si riferisce Lucrezio quando paragona l'ufficio del poeta a quello dei medici, i quali per somministrare amara medicina:

> .... *prius oras pocula circum*
> *Contingunt mellis dulci flavoque liquore*
> (*De rer. nat. I. vv. 935-47*)

paragone che Torquato Tasso tradurrà fedelmente:

> *così all'egro fanciul porgiamo aspersi*
> *di soave licor gli orli del vaso:*
> *succhi amari ingannato intanto ei beve*
> *e dall'inganno sua vita riceve.*
> (*Ger. Lib. 1. 3*).

Ed è alla funzione edonistica ed insieme didattica dell' arte che pensa Orazio quando scrive:

aut prodesse volunt aut delectare poetae...
Omne tulit punctum qui miscuit utile dulci.
(*Ad Pis. vv. 333-34*).

Ed a tale teoria si terrà fedele la tradizione nostra da Dante al Manzoni.

Abbiamo fatto due nomi che sono bastevoli a comprovare l'alta finalità della dottrina. Ma essa non sembra raggiungere il problema nel suo vero nodo.

Tutto il vantaggio che le arti sian per portare all'istruzione o all'educazione, quando siano usate come mezzo, come strumento, non dà ragione della funzione dell'arte in sè stessa, così come, ad esempio, l'asserire ed anche il documentare il beneficio che possa recare l'utilizzazione di una cascata d'acqua, non spiega la natura della forza idrica, nè illumina circa la posizione geofisica del fiume da cui l'acqua deriva.

Si ammette volentieri che l'arte, od almeno alcune arti, siano espediente ottimo ad introdurre nell'animo nostro emozioni che hanno alta risonanza etica. Ma poniamo il caso che l'artista facesse opera d'arte trasgredendo le leggi della

moralità, non compirebbe egli opera « estetica », sebbene non « virtuosa »? Sembra che sì: ebbene si domanda di qual natura sarebbe quell' opera in sè stessa, in quanto arte.

Come riconoscendo che l'arte è piacere si convenne che non fosse soltanto piacere, così, nel constatare che, pur non avendo per fine il vero, muove l'intelletto, pur non avendo fini etici. commuove il sentimento, si pensò se non fosse per essere la manifestazione di una facoltà che investisse tutta quanta l'attività spirituale dell'uomo, pur non essendo senso, o ragione, o moralità. E si rinvenne questa facoltà nella *fantasia*, l'alata sorella del pensiero raziocinante, la ridente dispensatrice di gioia, dalla quale ebbero *conforto unico ai mali le nate a dolorar genti mortali.*

Ammessa questa facoltà come attiva di per se (sebbene collegata a tutte le altre attività psichiche) si domanda come essa agisca, in quale rapporto stiano con essa le opere d'arte.

Tra le risposte, una delle più antiche e delle più illustri è che esista nell' intimo dell' uomo il desiderio di riprodurre le forme e gli aspetti naturali. La fantasia attuando questa imitazione veristica (mimesi) diletta grandemente così colui che l'attua (artista) come coloro che la vedono attuata (amatori, pubblico).

6. — Siamo alla teoria dell'arte come imitazione della natura, antichissima dottrina che s'accompagna con le altre prima indicate.

Ma è poi vero che l'uomo con i suoi manufatti imiti la natura? Può sembrare di sì a chi si fermi a considerare la pittura e la scultura: (per quanto, anche per queste due arti, assai ci sarebbe da dire: come mai una statua di cera colorita, un «panorama» stereoscopicamente evidente, ossia delle vere e proprie « simulazioni » realistiche, invece di apparire ottime opere d'arte, ci dispiacciono vivamente?). Ma anche accordando che pittura e scultura siano arti d'imitazione, noi abbiamo bisogno che la spiegazione valga per tutte le cinque arti, quindi anche per la poesia, per l'architettura, per la musica.

Che cosa può *imitare* l'arte della parola? Stiracchiando il significato del verbo, si affermò che « imitazione » vuol dire, in questo caso, « verosimiglianza »: imita la natura quel racconto che narra vicende, secondo il modo nel quale esse si svolgono realmente nella vita. Questo potrebbe ammettersi per alcune forme di narrazione, come per il romanzo, come per la poesia narrativa o di contenuto storico. Ma una lirica, ad esempio, che cosa imita, a quale modello si accosta?

Se si passa a considerare poi l'architettura o la musica, si è costretti a dire che la prima

« imita » i monti o le foreste, e la seconda i temporali, lo strepito del mare: insomma si è ridotti a dire delle manifeste insulsaggini.

Quando poi un elemento d'imitazione si volesse trovare ad ogni costo nel procedimento espressivo di talune arti, rimarrebbe la difficoltà di comprendere come l'uomo fosse per dare molto valore ad imitazioni di quelle apparenze, che, vive e presenti, non apprezza punto. Non vi è bisogno di essere Biagio Pascal per osservare che è assurdo valutare degna di grande prezzo la copia, come egli diceva, di un mazzo di fiori o di un insieme di erbaggi, che, veri e freschi, valgono pochi centesimi. Ed è giusto: solamente egli si riferisce ad un apprezzamento che tutti fanno, ad un fatto reale: ora, il fatto non è mai assurdo, è la spiegazione che di esso viene data, che lo può essere.

7. — La teoria dell'imitazione s'intreccia e s'arricchisce con uno sviluppo che, innalzandola, non la rende però molto più persuasiva.

L'artista, fu detto, imita non tutto il vero, non le apparenze comuni e volgari della realtà, sibbene le forme scelte e superiori del vero. L'artista attua, ed il conoscitore ammira, l'imitazione delle apparenze « belle », forme tipiche, perfette, quali le cose non hanno che raramente.

L'imitazione sarebbe dunque guidata da un criterio di « scelta », di selezione intelligentissima, che sarebbe l'*ideale* dell'artista.

Tale, grossolanamente accennata, la teoria che si disse neoplatonica, la quale ha il chiaro pregio di dare assai nobile spiegazione a nobilissime forme d'attività umana.

Ma come l'uomo riuscirebbe a conoscere la « bellezza » delle apparenze più degne, tra le moltissime che si mostrano ai suoi sensi? In qual modo, se non per rivelazione trascendente, potrebbe l'uomo riconoscere ed apprezzare l'archetipo formale, che sarebbe il modello dell'arcano operare artistico? Così, per chiarire un difficile problema filosofico, vi si addensano intorno oscurità più profonde ancora, di ardui problemi metafisici.

L'accennata teoria inoltre rende conto, in qualche modo, di alcune forme artistiche, immaginate più o meno approssimantesi ad un modulo fisso, astratto, che è il *bello assoluto*. Ma non spiega in nessun modo la varietà, storicamente innegabile, delle forme artistiche prodotte dall'uomo, e costringe la teoria dell'arte a non tener conto di quello che è pur il suo campo d'osservazione, ossia della produzione artistica, della storia dell'arte.

Invero le opere d'arte presentano evidente

diversità: l'una è dissimile dall'altra, per sua natura. Come poteva questo fatto esser spiegato dalla ricerca che l'artista facesse del « *bello* », considerato come modello unico? Si sarebbe potuto comprendere che un artista si avvicinasse più o meno all'*ideale:* ma non che ciascuno mostrasse di avere ideale diverso.

Insomma la teoria che fu detta *mistica*, ha il pregio di attribuire molta importanza all'operare artistico, che diventa per essa un disvelamento delle bellezze che Dio ha posto nel mondo, — ma non sembra che sia per chiarire il fatto artistico, nè ha aderenza intima con il fenomeno della produzione estetica nè con la storia dell'arte.

8. — Teoria assai più recente, e che sembra illuminare i problemi estetici di viva luce, è quella che considera l'arte come espressione.

Secondo questa dottrina, l'artista esprimerebbe, nella sua opera, l'*intuizione personale* della vita, il suo sentimento proprio, individuale. L'opera d'arte sarebbe espressione immediata e sincerissima, del sentimento intimo di colui che la compone, e verrebbe apprezzata dagli altri uomini in quanto anche questi avrebbero attitudini intuitive, se non così potenti da materiare un espressione estetica complessa (come l'opera

d'arte) tuttavia sufficienti da vibrare insieme con la commozione dell'artista, ossia bastevoli a fargli intendere l'opera di quello. La facoltà dell'espressione sarebbe comune così all'artista come all'intenditore d'arte, pur essendo maggiore in quello, minore in questo. Tale facoltà espressiva non va intesa come « fantasia » in senso alquanto frivolo, quasi la « matta di casa », quasi l'attitudine fanciullesca a vaneggiare, che all'uomo disdice, ma si deve interpretare quale l'attività prima e fondamentale dello spirito, come l'*intuizione* stessa, la tendenza al conoscere ed al sentire.

In altre parole l'arte sarebbe un linguaggio non composto unicamente di suoni articolati (come quello che designamo usualmente con tale parola) ma anche di linee, di colori, di note musicali etc.; e questi linguaggi sarebbero i mezzi con i quali l'artista esprimerebbe l'animo suo, ossia darebbe conto di quei sentimenti che sono sorti in lui dall'esperienza della vita. Tal linguaggio sarebbe compreso dall'intenditore in quanto dalle parole, dalle linee, dai suoni, dai colori che gli vengono presentati nell'opera d'arte, egli saprebbe ricostruire, nell'animo proprio, quelle emozioni originali, quelle immagini che hanno ispirato l'artista quando questi ha composto l'opera. Comprendere un'opera d'arte significa riviverla in sè.

L'arte dunque non sarebbe frutto dell'attività « conoscitiva » dell'intelletto — come la scienza e la critica — non si atterrebbe alle norme morali, non avrebbe riferimenti all'utilità pratica, ma sarebbe la voce dell'intuizione, di quel grado iniziale della conoscenza che è alla base d'ogni intellezione umana, e « precede » in certo modo, il pensiero riflesso e le cogitazioni sul vero e sul bene.

L'espressione è insieme « forma » e « contenuto », ossia nasce intimamente connessa a quei suoni, a quelle linee ed a quei colori che la formano: non può concepirsi se non come è, integralmente: non è da discutere sugli aspetti ch'essa assume, tutti ugualmente leciti all'artista, quando egli veramente esprime la *liricità* dell'animo suo.

Vuol dire allora che tutte le opere d'arte avranno lo stesso valore? No, di certo: ma esse sono da valutare non per pregi « formali » o per pregi di « contenuto », artificiosamente distinti, sibbene per il loro complessivo ed unitario « valore espressivo ».

Nell'elaborato artistico possono essere — sono spesso — conglobati elementi extrartistici, come espressioni astratte di concetti, reminiscenze scolastiche, concessioni al sentimento altrui etc., che formano il « brutto » dell'opera d'arte: il pregio suo, il suo « bello », sarà tanto maggiore

quanto minori saranno i pesi morti e gli elementi non estetici, o contradditori, o equivoci, o inerti: sarà tanto maggiore quanto più compatto e più omogeneo sarà l'elemento individuale, parsonale, che è « l' espressione » stessa.

Così l'arte viene compresa come originalità, come la imaginosa e colorita visione prima della vita, che accompagna con il fremito del sentimento vibrante l'uomo verso la conoscenza e verso l'azione.

Si comprende facilmente come, per la teoria che stiamo esponendo, la spontaneità e la pura visione personale siano condizioni prime e sufficienti per l'opera d'arte. Le teorie intellettualistiche circa il miglior modo di comporre, i trattati ed i manuali di rettorica, non sono di diretta utilità all'artista in quanto tale, anzi possono piuttosto nuocergli che giovargli. Egli non deve percorrere vie già tracciate da altri: suo compito è quello che indica il poeta

io vo per vie non calpestate e solo.

E nemmeno i precetti e le norme tratte dallo studio delle passate opere d'arte possono servire a fare intendere l'opera d'arte nuova, poi che appunto essa è « nuova », ha « suoi » modi d'espressione, ha un « suo » significato. Questo deve esser compreso per virtù d'intuizione, per

La mentalità del bello

facoltà artistica che sia nello spettatore, non per la sua dottrina.

Tale facoltà recettiva è il « gusto », non dissimile per natura alle facoltà creatrici: il gusto deve guidare il critico d'arte, ossia l'attitudine estetica, che lo deve rendere capace di sentire anch'egli, nel proprio animo, sulla traccia che gli offre l'opera d'arte, il sentimento che animò colui che quella fece.

Le vere e proprie opere d'arte sono, per la teoria della quale parliamo, assai meno numerose di quanto la gente crede: numerosissime invece le pseudo opere d'arte, i rifacimenti accademici, i riflessi, che, imitando l'opera d'arte dal di fuori, ossia esemplando le forme che hanno assunto alcune opere famose, si danno l'aria di essere simili per natura a quelle, mentre non ne sono che falsificazioni, suggerite da interessi pratici, di scarsissimo o nullo valore estetico.

Ancora: l'arte concepita nel modo che veniamo esponendo, è esclusivamente fatto psichico, espressione del tutto e solo umana. Di « imitazione della natura » non è quindi il caso di parlare. Al più si potrà accennare a « rappresentazione » della natura, o meglio a « rievocazione » fantastica di quelle imagini che dall'esperienza di natura formò in se stesso l'animo dell'artista, e che il manufatto fa sorgere in coloro i quali, ricchi

di consimile esperienza, l'opera d'arte sentono ed ammirano.

Convien mettere in rilievo il punto che la teoria dell'arte come espressione così efficacemente illumina. Essa spiega davvero come mai l'uomo s'interessi tanto all'opera d'arte: gli è perchè questa non gli racconta sentimenti od emozioni provate da altri individui, ma gli rivela il proprio sentimento, chiarisce a lui stesso il proprio animo. L'opera d'arte è tanto apprezzata in quanto rischiara in ciascun uomo profondità d'emozione insospettate, che stanno alle sorgenti della vita stessa. E siccome il sentire è vivere, il dono di alte emozioni è un dono vitale, un accrescimento del bene più grande che l'uomo possa sognare.

Fu paragonata, da uno scrittore francese, l'opera d'arte al muovere di un archetto che venga sfiorando le corde sonore, le quali sono in noi, nell'animo nostro. L'artista, per grande che sia, non può compiere l'alto prodigio dell'emozione, se non trova nel lettore, o nel contemplatore, facoltà estetiche sufficienti a vibrare, in lui, concordemente allo stimolo impresso.

La cooperazione tra il compito dell'artista e quello dell'intenditore, accosta l'uno all'altro, accordandoli nella funzione umana, comune a tutti.

E come l'opera d'arte può essere mezzo sufficiente a tanto effetto?

La vera e reale opera d'arte è interiore, si forma nella visione intuitiva dell'artista. Quella che noi diciamo « opera d'arte », — ossia il manufatto materiato, l'espressione « fisica », — non è se non il prodotto di una attività volta a fissare il ricordo di quello che l'artista ha intuito, opera sufficiente a stimolare negli intenditori una visione interna, corrispondente a quella che ha avuto l'artista. L'opera d'arte è spirituale: solo nello spirito degli osservatori ritrova la sua vita, volta a volta che sia compresa, balzando fuori dall'intreccio delle parole, dalle forme modellate, dalle materie colorate, e dagli altri mezzi.

L'opera d'arte, direbbe G. Ruskin, è come il talismano del Saladino: « da solo, uno straccetto di seta e d'oro: immerso in pure acque correnti, prodigio di magiche virtù ».

La teoria dell'arte come espressione intuitiva se può lasciare sospeso l'assenso in alcuni punti — come per quel che riguarda il netto diniego di ogni forma di bello naturale, come per l'asserito ma non ben chiarito distacco tra arte vera e pseudo arte, e per altri problemi particolari — è tuttavia da apprezzare per il numero e l'importanza delle questioni che risolve, come sembra, assai perspicuamente.

Essa abbraccia tutte le arti in un sol criterio, e non trova smentite in alcuna di esse: spiega come e perchè le varie opere d'arte si dissomiglino l'una dall'altra, e come ognuna di esse abbia una sua propria struttura inconfondibile: essa mette in evidente luce la ragione dell'interesse che lega lo spettatore all'opera, e questa all'autore, saldando il rapporto tra « genio » (facoltà intuitiva operante) e « gusto » (facoltà intuitiva recettiva): non fa appello ad ipotesi metafisiche male accertabili per spiegare difficoltà concettuali; insomma è teorica che onora la filosofia italiana contemporanea (1).

---

(1) Invero, chi ha chiarito e determinato la sovra accennata tendenza di pensiero — che, formatasi sin dal sec. XVIII, si era venuta maturando nella prima metà del sec. XIX — è Benedetto Croce, che si può dire il fondatore della teoria dell'arte come espressione.

Il suo pensiero è espresso chiaro nel « *Breviario d'Estetica* » (Bari, Laterza, 1920): ma si consiglia allo scolaro la lettura dei parecchi volumi, assai bene scritti, nei quali il filosofo napoletano confuta obiezioni, chiarisce difficoltà particolari, esplica insomma con molta efficacia il suo punto di vista.

Di questi volumi il primo è l'*Estetica*, giunta alla quinta edizione, importante per la parte storica: son da consultare poi i *Problemi d'estetica*, i *Nuovi saggi di estetica*, ed anche i due volumi di *Conversazioni critiche*.

Interessanti anche, per l'applicazione che delle proprie

9. — Alla constatazione che opere d'arte esistono, ed hanno notevole importanza, segue spontanea la domanda di qual sia il movente che spinge l'uomo sia a comporle sia ad ammirarle. Si pensa che possa essere il piacere (teoria edonistica): opinione nobilitata dalla teoria didascalica, secondo la quale si tratta di piacere volto a migliorare l'uomo.

Ma perchè nasce in noi tale piacere? Ammesso che sia la fantasia ad operare la composizione estetica e che sia essa a fare apprezzare l'opera d'arte, come avviene che l'opera stessa interessi tante persone in tempi diversi?

Perchè, risponde la teoria neoplatonica, l'uomo per mezzo dell'arte coglie fulgidi riflessi dell'idea divina, immortale, cara a tutti; il Bello, come il Vero ed il Buono, sono immutabili, e formano la suprema aspirazione umana.

Perchè, risponde la teoria dell'arte come espressione, l'uomo per mezzo dell'arte arricchisce in se e negli altri il senso della vita: amplia e rende più efficaci le proprie emozioni, espri-

---

dottrine fa l'autore ad opere d'arte, i quattro volumi sulla *Letteratura della nuova Italia*, e quelli su artisti anche stranieri (*Goethe: Ariosto e Sakespeare: Corneille* etc.). Di opere d'arte plastica o musicale il Croce non ha avuto occasione di occuparsi, almeno con criteri filosofici. ?!

mendole ad altri: perfeziona, in certo modo, la vita stessa.

I sovra accennati indirizzi di pensiero non abbracciano tutte le interpretazioni che furono tentate dai problemi estetici, anzi molto ci corre. Un' intera biblioteca non sarebbe sufficiente a raccogliere gli scritti che si sono venuti accumulando, da secoli, sull'argomento. Ma anche poche parole possono offrire provvisoria risposta alle più insistenti domande che la curiosità del giovane sia per porsi: e neppure complicati discorsi possono tener luogo della meditazione personale, che è necessario protrarre a lungo per comprendere questioni non punto facili.

Vi è un numeroso gruppo di studiosi (che il Croce chiama « agnostici ») i quali pur dando cospicua importanza ai fatti estetici, e studiandoli come più attentamente possono, rinunziano a cercare un congiungimento teorico che li inquadri entro gli schemi della filosofia generale. Noi rinunziando, non per proposito dottrinale ma per consapevolezza d'ignoranza, ad indagini meglio profonde, possiamo non inutilmente limitarci a compito assai più modesto.

II.

Come ci si accosta alle opere d'arte.

1. Pregiudizi da evitare — 2. Attitudini da assumere — 3. Come la cultura aiuti o perchè — 4. *Come si legge:* un esempio tratto da Dante — 5. Quattro versi del Petrarca — 6. Quattro versi del Carducci — 7. Del « gusto » — 8. Valore proprio dell'*architettura* — 9. Un esempio — 10. Possibilità di vario giudizio estetico — 11. Della *musica* — 12. Mezzi espressivi del *disegno* — 13. Della *scultura* — 14. Della *pittura* — 15. I diversi significati della parola « stile » — 16. Quel che vi abbiamo detto noi — 17. Quello che ora tocca a fare a voi — 18. Dell' « estetismo » fallace.

1. — Se non abbiamo urgenza d'affrontare problemi difficili di conoscenza filosofica, noi possiamo invece rivolgerci una domanda preliminare, con la quale si rimane basso basso, alla soglia dell'indagine.

Quel piacere che universalmente si riconosce scaturire fuori dall'opera d'arte quando sia compresa, noi siamo davvero certi di sentirlo?

È questa una domanda, direi così intima, che conviene ciascuno ponga a sè stesso con sincerità. So bene che la gente frivola quasi se ne offenderebbe, come fosse un dubbio ingiurioso. E chi è che non comprende l'arte? Chi non ne sentenzia ogni giorno? Pur troppo è vero che la persona più ignara, la quale si farebbe scrupolo a dar parere intorno a piccola operazione pratica, riconoscendosi incompetente, giudica invece a cuor leggero la poesia del Pascoli o la pittura del Segantini. Ma noi sappiamo anche che non si trovano spesso, neppure tra le persone d'intelligenza e di cultura, coloro che siano in grado di apprezzare veramente una serie di espressioni artistiche: assai più raramente s'incontra chi sappia valutare con sicurezza opere di tutte e cinque le cosidette arti maggiori.

Non è dunque fare alcun torto a nessuno di voi, il sospettare che la sensibilità estetica vostra — che ha ben diritto a non essere ancora esperta — sia sufficiente a darvi piacere in presenza ad opera d'arte.

So per lunga esperienza che i giovani muovono verso la conoscenza delle opere d'arte con grande aspettazione, persuasi d'esser prossimi — come è vero — ed entrare nell'incantato giardino delle Esperidi. Ma quando si sono accostati al-

l'opera d'arte — quadro o statua o architettura — con l'impetuosa fretta propria della gioventù, e hanno creduto che l'opera, in fondo, non abbia loro detto nulla: che suoni, forme, colori, non sveglino alcun consenso profondo in loro, cadono bruscamente in uno dei seguenti due errori. O disperano di loro stessi, abbandonandosi a credere di essere inadatti a comprendere la bellezza, quasi ciechi nati: oppure, ed è sbaglio altrettanto grave, vengono nell'opinione (anche se non lo confessano ad alta voce) che l'alta e nobile emozione che i libri affermano provenir dalle opere d'arte sia un modo di dire retorico, un ghiribizzo fantastico di persone che vogliono farsi credere superiori, senza riscontro nell'esperienza delle persone serie.

Errori, questi due, manifesti. Se è vero che vi è persona da natura meglio di altre predisposta alla valutazione degli *stimoli* estetici, è vero anche che solo una piccolissima minoranza è proprio negata ad essa. Avviene, per tale capacità *recettiva*, proprio come avviene per quella *sensoria*: vi è chi ha una vista più acuta, chi la possiede in grado medio, chi è miope: ma tanto gli uni come gli altri vedono, e, con opportuni ripieghi, riescono tutti a cavarsi assai bene d'impaccio nelle contingenze normali della vita. Vi sono anche, pur troppo, i ciechi dalla nascita:

ma sono pochissimi. Peggiore errore sarebbe poi l'altro, di negare quello che non si è ancora esperimentato, perchè la persuasione dell'inesistenza dell'emozione artistica non solo porterebbe a trascurare le occasioni di provarla, ma farebbe fraintendere tutto intero un nobile ed amplissimo campo dell'attività umana.

Quello che fa incorrere molti — assai più che non si creda — nei due errori accennati, è il fraintendimento di quel che si cerca; l'impazienza di chi muove all'indagine, e l'ignoranza di quel che sia emozione estetica: due errori che si riducono ad uno solo.

Si cerca molte volte quello che si ha innanzi e che non si riconosce. Si è come uno che cercasse in natura il ferro, immaginandosi d'averlo a trovare in quei blocchi compatti, lucidi, ben sagomati, che sono esposti alle mostre siderurgiche: quegli di certo non baderebbe ai ruvidi e grezzi pezzi di minerale, involti in terra e in ganga che son pure i pezzi di ferro che soli esistono in natura. Noi cerchiamo la grande emozione, il grado terminale ed ultimo al quale l'eccelsa opera d'arte porta colui che ad essa sia ben preparato e disposto, e dimentichiamo di badare alle prime forme della sensibilità, modeste e di poca efficacia, e che pur sono le indispensabili cause della grande emozione finale,

quando potranno associarsi tra di loro, amplificarsi per reciproca risonanza, e sollevarsi in fascio vibrante.

2. — Come dunque nuoce la fretta (che lo Stendhal paragonava all'azione di chi, volendo vedere se un germe attecchisce nel terreno, lo andasse a scoprire ed a palpare tutti i giorni) così nuoce l'aspettazione inopportuna. Non crediate che si debba inarcare la ciglia e tendere l'arco della mente come nell'atto di compiere uno sforzo. Ben al contrario, converrà cercare di mettersi in quiete, di liberare lo spirito da ogni altra preoccupazione, di far silenzio in noi stessi, per dar modo all'attenzione di cogliere quei leggeri stimoli che nella vita abituale sono soffocati dalle altre esigenze del pensiero, alle quali siamo più abituati a dar peso, come dallo stimolo del comprendere il senso logico, della tendenza alla riflessione concettuale. Noi dobbiamo invece « sentire ».

La migliore posizione spirituale per l'apprendista sarà l'attesa desiderosa e paziente, a lungo paziente.

Avete mai provato a telefonare a grande distanza? In principio « non si sente niente », o, per meglio dire, si sentono molti rumori che non hanno a che vedere con quel che desideriamo, e

sono proprio loro che nascondono all' udito nostro quello che aspettiamo. Ma continuando a stare fermi ed attenti, si comincia a percepire tra quei ronzii, quei crepitii, quelli schiocchi importuni un esile suono, un filo di voce. A poco per volta, non si sente più altro che quello, e non perchè gli altri rumori siano cessati, ma perchè a quelli non si bada più, e li eliminiamo dalla nostra attenzione. Siamo al momento buono, si può cominciare a discorrere.

Nel nostro argomento l' attesa può essere anche assai lunga. Non sempre noi siamo in grado di sentire l' opera d' arte, qualche volta perchè l' attitudine nostra momentaneamente è assopita (il che è ben normale, essendo il « gusto » un' attività assai elevata dello spirito, e quindi non sempre vigile) qualche volta perchè l' opera d' arte è « difficile », ossia non si lascia cogliere al primo esame che di essa si faccia.

Tanto nell' uno come nell' altro caso non vi è che un suggerimento: tornare a provare, ossia ricominciare a leggere ad osservare, a sentire — senza impazienza come senza stanchezza.

Contro un altro deviamento iniziale è bene mettere in guardia l' apprendista. Può darsi ch' egli, pur dopo aver cominciato a camminare sulla via buona, ossia dopo aver provato l' in-

genuo e candido piacere dell'*interessarsi* all'opera d'arte, senza che essa gli dica gran cosa ancora, si ripieghi su sè stesso e si domandi: che cosa ho « concluso »? che cosa ho « appreso »? e non trovando sufficiente risposta, isbigottisca scoraggiato.

Ebbene, sia persuaso che egli non deve « concludere » nulla: non deve « apprendere » niente: tali sono le condizioni dell'operare raziocinativo, non quelle dell'aspettazione estetica di fronte all'opera d'arte. Anche quando l'emozione si produrrà intensa non è punto detto ch'essa si potrà dal senziente formulare in parole od in giudizi: questo avverrà o meno, secondo le maggiori o minori facoltà critiche di chi è spettatore, ma sarà attività d'ordine concettuale, non avrà a che fare con l'estetica, che per noi è sensibilità recettrice di emozione.

Molte volte questa è fine a sè stessa, o, se vogliamo dire, ha per fine il *piacere estetico,* e nulla di logico: il *nescio quid* di Cicerone, il *non so che* comuovente.

Ma questo piacere (abbiamo altra volta accennato) non è quello puramente *sensorio,* e non è, come i piaceri *sensorii,* immediato e violento. Colui che credesse di dover sentire il piacere che si ha d'estate, quando si è trafelati, a tracannare una bibita fresca, avrebbe da aspettare un pezzo. E non vi è segno, che, all'occhio dell'intendi-

tore, meglio faccia riconoscere la falsa sensibilità degli pseudo-amatori che non l'enfasi ammirativa per la quale li vedi squittire e sdilinquirsi d'estasi all'audizione di un concerto musicale o dinanzi ad un quadro. La vera emozione artistica è un lento rapimento interiore che solleva l'animo e lo rende come attonito in estatica contemplazione, ma non ha riflessi periferici parventi.

È necessario, abbiamo insistito a dire, sgombrare la mente da ogni altro lavoro che sia per intralciare l'attenzione recettiva.

Ma questo non significa soltanto prendere una posizione d'inerzia, può voler dire un lavoro, un lavoro di sgombro, adatto a rimuovere gli ostacoli che si presenteranno subito. Voglio dire che perchè l'intelletto sia libero davvero, non basterà sia ben disposto ad ascoltare i valori estetici che gli si presenteranno, converrà abbia rimosso gli impedimenti, i pesi morti, che l'opera d'arte trascina con sè insieme ai propri valori emotivi. Una poesia, un quadro e così via dicendo avranno un « soggetto », un « argomento », necessariamente. Ora sino a che non si sia capito o il pensiero intorno a cui l'opera s'avvolge, o la storia che viene narrata etc., il nostro pensiero non sarà punto libero di fare altro: la curiosità di conoscere quel tanto di « vero », di

« logico » che è premesso all' azione artistica, sino a che non sia appagata, farà intoppo inesorabimente ad ogni comprensione ulteriore.

3. — E qui si vede quanto grande sia l' utilità della cultura per poter comprendere l' opera d' arte, l' utilità delle cognizioni prossime e mediate e lontane. Invero l' opera vive una propria vita, ed, in quanto arte, non ha limiti di tempo nè di luogo alla propria eloquenza: ma l' opera non è mai « arte pura », è materiata di elementi connessi con mille invisibili radici al terreno in cui nacque, vogliamo dire alla vita « storica » entro cui si formò la mente di chi la produsse.

Una nozione sufficiente del mondo entro cui l' artista è vissuto, o entro il quale si è formata l' opera, è di molta utilità a prepararsi a comprendere l' arte di quell' artista o il valore di quell' opera.

Per esempio, a comprendere l' ode *ad Eugenio Napoleone* è ben chiaro che è necessaria la notizia delle vicende di quel personaggio: ma le cognizioni intorno al principe non sono punto sufficienti, in quanto tutta la storia dei Napoleonidi forma « argomento » alla poesia. Ma basterebbero alla piena comprensione di essa le notizie sulla storia di Madama Madre, di Napoleone I, del re di Roma, di Napoleone III etc. etc.?

Non credo: sebbene il pensiero del poeta sia espresso ben chiaro nelle strofe, gioverà tuttavia sapere anche delle opinioni di Giosuè Carducci, e dei concetti prevalenti in Francia ed in Italia quando il Carducci scriveva.

Non parliamo quindi dell'erudizione frigida ed esteriore, che non serve al caso nostro, ma della cognizione veramente utile.

Per comprendere la poesia *A Silvia* non importa nulla sapere se la fanciulla alla quale il poeta si rivolge si sia chiamata Teresa Fattorini o piuttosto Maria Belardinelli: ma è utile conoscere la vita di Giacomo Leopardi, ed avere un'idea di Recanati nel primo trentennio del secolo XIX, e così via dicendo. Nè l'esempio è ben scelto: perchè la preparazione non serve tanto a far vedere i vertici della grande arte (che si possono apprezzare in ogni modo) quanto i pendii, le minori creste, che pur sono passaggi necessari a raggiungere le alte vette, e che sono « arte » anch'essi.

Quando si abbia preparazione psichica (attenzione opportunamente predisposta) e preparazione intellettuale (cognizione degli elementi storici) bisogna abbandonarsi con fiducia all'opera d'arte, senza voler isolare criticamente questo o quel particolare, ma lasciando agire su noi tutto l'insieme, rimanendo scevri da preoccupazioni di giudizio, affatto fuor di luogo per ora.

4. — Contro l'abitudine di leggere « brani » è oggi universale la riprovazione. Ed è giusto che sia così, non potendovi essere idea più falsa di quella che vede le « bellezze » isolate e delimitate per entro il contesto dell'opera, come gemme sparse per il terriccio, che sia possibile prendere con la pinzetta e portar via pari pari.

Falso concetto: l'emozione estetica, più intensa o meno intensa che sia, deriva dal complesso dell'opera, nella quale, se è grande, poco residuo è che sia inutile all'espressione. Ma quest'ultima non si produce con uguale intensità da ogni particolare preso per se stesso, ma ha i suoi punti d'ascesa ed i suoi punti di discesa, *arsi* e *tesi* necessari, tutti quanti di valore emotivo reale, ma non ugualmente intenso. Talvolta un particolare che non si era valutato lì per lì, si comprende, a nuovo assaggio, essere stato necessario per produrre il vivo effetto che noi avevamo ammirato in sè stesso, senza riflettere che era reso possibile dalla notazione più remota che ci era parsa inutile.

Senza le ombre, le luci non potrebbero esistere: senza gli intervalli di silenzio, i suoni non avrebbero valore: evitiamo l'errore di credere che l'emotività dell'arte consista solo nelle note acute, nei salienti più erti, nelle tinte più accese.

Facciamo un esempio, su autore che abbiamo

tra mano, e che mi darà forse modo di riepilogare, sia pure in un caso solo, alcune delle cose dette per ultimo.

Se domando ad uno di voi dove comincia nella Divina Commedia, l'episodio di Manfredi, egli mi risponderà: al v. 103 del Canto III del Purgatorio.

Avrà ragione, nel senso letterale: ma è evidente che se si iniziasse la lettura dal v. 103:

Ed un di loro incominciò: Chiunque...

Noi non saremmo al caso di capire nulla. Chi sono questi « loro », dove sono, che cosa fanno?

Osservate tuttavia che le necessità di cominciare la lettura da ben più indietro deriva non soltanto da quell'ovvia ragione, (dalla necessità di spiegare la scena, l'azione, il movente del'episodio) ma anche da motivi più sottili, che vengono ad intrecciarsi intimamente con la valutazione estetica.

Quando voi aveste cognizione di tutto quel che precede, quanto a fatti ed a notizie, ma non aveste *letto* i versi precedenti, non potreste essere in grado di capire.

Invero bisogna aver compreso il paragone della gregge (v. 79-87) che ci rappresenta la semplice umiltà degli spiriti penitenti, bisogna aver sentito quanto stupore ha fatto loro il con-

statare il prodigio della corporeità dell' Alighieri, aver quindi valutato l'alta reverenza che deve aver inspirato in loro (per natura disposti alla devozione più ossequiente) la persona nella quale s'impersonava l'inaudito miracolo — per valutare convenientemente la singolarità dell'apostrofe che Manfredi rivolge, con disinvoltura cortese ma imperiosa, a persona che avrebbe dovuto incutergli religioso terrore:

Ed un di loro incominciò: Chiunque
tu sc', così andando volgi il viso
pon mente se di là mi vedesti unque.

Vi è in queste parole l'autorità di un uomo tanto avvezzo al dominio che neppur s'accorge di comandare: e la suggestione è così potente, che le parti si invertono, e tocca a Dante di provar sorpresa, prima, indi un senso di umile rispetto che è tutt'altro che abituale in lui.

L'Alighieri si volta a guardarlo con attenzione meravigliata:

Io mi volsi ver lui e guardail fiso...

e finisce con il rispondere con un certo imbarazzo impacciato, che il poeta confessa nettamente.

Quand' io mi fui umilmente disdetto
d'averlo visto mai...

imbarazzo che fa sorridere l'ombra:

Poi disse sorridendo: Io sono Manfredi
nipote di Costanza imperatrice.

Orbene questo sonoro ultimo verso era come presentito da noi, per quello che avevamo osservato leggendo prima: ed ora solo, per le considerazioni fatte, acquista la sua piena efficienza, soddisfa la nostra curiosità stimolata da tempo. Era la maestà imperiale quella che dava a Manfredi tanta sicurezza d'approcci: e come il poeta ghibellino l'ha fatta risplendere, quasi aureola, intorno al volto del principe, assai prima di menzionarla!

E per sentire come tanta reverenza in Dante potesse essere, bisogna essere informati, almeno un poco, dei tempi, nei quali il poeta scriveva, del pensiero politico vivacissimo in lui: questi elementi exstrartistici rinsaldano la nostra emozione estetica, la fiancheggiano arrobustendola.

Ed utile anche sarà saper di Manfredi, del perchè apparisse eroico ai contemporanei dell'Alighieri (cfr. le *Cronache* del Villani, a proposito della battaglia di Benevento, etc.). Superflue, invece, al compito nostro, le questioni erudite, come quella relativa al perchè Manfredi si dica

nipote di Costanza, anzi che figlio di Federico II etc.

L'alto volo dei vv. 118-23 si apprezza facilmente per il solo valore dell'espressione: la nobile figura di Manfredi che era stata fatta grandeggiare, s'inchina, in quelle parole, così profondamente a Dio, da sollevare, per contrasto, sino al sublime, l'accenno alla carità divina. Per l'armonia delle sillabe, per la pienezza del tono, sarebbe forse questo il culmine, l'acme dell'episodio.

I versi successivi possono invece essere integrati ancor essi utilmente della cultura, sebbene siano fortemente efficaci per loro stessi: essi dicono molto, ma la nostra fantasia recettrice può avere alimento da cognizioni ulteriori, come la fiamma lo ha dalla legna.

Se la malinconia che prova Manfredi, a ricordare le proprie ceneri disperse si palesa da sola per virtù degli endecasillabi;

> *or le bagna la pioggia e muove il vento*
> *di fuori del Regno...*

ciò che segue si colora più vivamente quando si possa « vedere » con gli occhi della mente, il rito tragico dei funerali per gli scomunicati: quando, conoscendo l'antico costume germanico, si possa vedere il *tumulus* rozzo, di pietre cre-

scere sulla spoglia del re, man mano che sfilano le soldatesche, sempre più alto, poi che ogni uomo vi ha gettato sopra, passando, il sasso più grande che ha potuto trovare, « la guardia della grave mora ».

Ma, direte, non è questo un sovrapporsi della fantasia del lettore a quella del poeta? No, è un modo di seguirla, di associarsi ad essa, di « intendere », per quanto si può da ciascuno, l'arte creatrice.

La comprensione intima di un'opera d'arte può variare da senziente a senziente, ed non vedo nulla di scandaloso ad ammettere che, traverso la varia recettività delle generazioni successive, l'opera d'arte possa, in certo modo, cambiare un poco, inquanto che alcune modalità espressive, alcune sfumature delicate di sentimento possano non venir percepite da parecchi spettatori, sensibili invece ad altre espressioni, passate inavvertite ad ammiratori precedenti. Alcuni credono di dire una spiritosaggine maliziosa quando osservano che gli ammiratori vedono nell'opera d'arte più di quello che abbia veduto lo stesso autore. Il fatto è molto difficile che avvenga, ma potrebbe pur succedere: abbiamo visto che l'intenditore, per comprendere un'opera d'arte, collabora, in certo senso, con l'artista:

qualche lieve tratto al quale chi operava ha dato minor importanza, non si nega possa acquistarne una maggiore, nella sensibilità dell'ammiratore.

Si dirà d'aver compreso un'opera d'arte quando questa abbia nella nostra mente appunto il rilievo, l'evidenza emotiva che era fine dell'artista evocare. Si comprende che l'animo nostro deve sempre cercare la maggior possibile aderenza con la traccia che ha innanzi, e si deve lasciar guidare con la maggiore docilità.

Ben fu detto che non si può disgiungere il « contenuto » della « forma », senza distruggere l'opera d'arte. Il « significato » concettuale di una poesia (che molti considerano il nucleo dell'opera) molte volte è un luogo comune, un osservazione estremamente banale, un niente, per così dire.

Il significato vero dell'opera d'arte non è lì: è nell'espressione del sentimento, che, formatosi attorno a quel pensiero comune, come la perla attorno al granellino di silice, dà il vero significato dell'opera.

5. — *La vita fugge:* (ecco il pensiero: è espresso compiutamente in proposizione brevissima) *e non si arresta un'ora* (già il poeta dà

all'accrescimento dell'idea — continuità della fuga del tempo, inesorabile, senza possibili soste — una colorazione sentimentale)

e la Morte vien dietro a gran giornate;

(Ecco l'immagine, che al fuggir della vita non dà più solo il significato di una corsa, sibbene quello di un inseguimento affannoso, di un disperato quanto vano tentativo di sottrarsi ad un pericolo che incombe, al tragico *Cavaliere dalla falce,* come è nella stampa del Durero)

E le cose presenti e le passate
mi fanno guerra

(Parole tranquille, sentimento angosciato: il fuggir della vita e l'approssimarsi della morte sono, per quanto « sentite », astrazioni: ma qui è il peso delle « cose », delle angustie giornaliere, che si stringe sul cuore del poeta: dolori presenti, dolori passati: si direbbe che l'ansia del sofferente cerca di aggrapparsi alla speranza del domani...)

e le future ancora

(l'avvenire è sbarrato: non più speranza di scampo o di sollievo).

Così viene a formarsi la semplice, dolorosissima quartina di Francesco Petrarca:

La vita fugge e non si arresta un'ora,
e la Morte vien dietro a gran giornate:
e le cose presenti e le passate
mi fanno guerra, e le future ancora.

Le parole sono le più famigliari, quasi negletta la disposizione sintattica, poi che il poeta ha ben altro da pensare che a scrivere elegante: le proposizioni coordinate si seguono, agganciate dalla congiunzione più comune, ripetuta ben sei volte, come per trascuranza: e da quell'andatura un po' trascinata, da quegli incisi brevi, nasce come l'espressione dell'affanno.

La quartina è d'efficacia profonda ed immediata, come un grido: la accompagna e sostiene la distribuzione ritmica: i due periodi, che si bilanciano in due coppie di versi, appoggiati a due coppie di rime.

Cento volte, come nell'esempio fatto, la bellezza di una strofa è costituita dalla sua trasparente semplicità: anche se questa risulta, in fondo, da un complesso di elementi che il magistero dell'arte ha armonizzate e fusi insieme in modo da formare un compatto cristallo.

6. — Dicevamo sopra che il pensiero è un elemento, quasi trascurabile di per sè stesso, nell'opera d'arte, quando lo si immaginasse scisso da essa. Osserviamo un'altra quartina:

Doman morremo: ecco impostato e, quanto a concetto, già finito d'esprimere. in due parole, il pensiero del poeta. Il suo sentimento però da quell'arida verità non trae costrutto: e si direbbe s'indugi,

come ier moriro
quelli che amammo:

e voglia giustificarla nel solo modo possibile al sentimento, ossia con l'affettuosa analogia della sorte toccata ai nostri cari: morremo insieme. Ma che cosa è il morire? il poeta non lo sa, ma analizza l'effetto del morire....

via dalle memorie
via dagli affetti, tenue ombre lievi
dileguеremo.

Parole che non spiegano, constatano: il lor fascino è nella musicalità con la quale è reso lo scivolar fuori, inavvertitamente, dalla memoria degli uomini: e tale armonia è materiata dalla necessità in cui il poeta ci pone, per virtù di ritmo, di quasi sillabare i suoni che formano il verso quinario, e che sono stati preceduti da suoni

leggeri, raggruppati in brevi serie, sì che la voce esita in una progressiva « smorzatura » di toni: *tenui | ombre | lievi di | le | gue | remo.*

Così si forma la quartina di Giosue Carducci:

Doman morremo, come ier moriro
quelli che amammo: via dalle memorie
via dagli affetti, tenui ombre lievi
dileglieremo.

Se doveste riassumere in poche parole il « senso » della quartina del Petrarca ed il senso di quella del Carducci, le parole sarebbero quasi uguali. Eppure il valore sentimentale delle due strofe è ben differente. Tragica, ansimante di dolore quella del Petrarca: tragica ancora, ma serena ed impassibile, in una stoica contemplazione della morte, quella del Carducci.

7. — Ogni opera d'arte ha il suo valore emotivo: e sarà una vostra piacevole ricerca vedere come le poesie diversifichino pur entro quelle leggi costanti che reggono la parola e il ritmo. Una ricerca vostra, perchè non si può fare in scuola. Voi vi sarete già accorti che per voler dare qualche esempio abbiamo contravvenuto alla norma importante da noi posta, che le opere d'arte vanno lette « per intero »: sarà quello

che farete voi, leggendo a vostro agio, soli, per conto vostro, le belle poesie.

Perchè io non vorrei che vi poneste in mente che il sentire l'arte sia un obbligo scolastico, una coercizione che vi viene imposta. Non ci mancherebbe altro! Se al desiderio di giungere ad apprezzare un nobile godimento dello spirito voi mescolaste qualche preoccupazione d'ordine pratico, sia pur quella, di per sè stessa legittima, di far bella figura in scuola, falsereste l'emozione estetica. Essa deve nascere in voi e servire per voi, esclusivamente.

E qui vi dirò un'altra cosa, a rischio di scandalizzare alcuni timorati. Può avvenire che qualche celebre poesia, letta e riletta con ogni cura, non susciti tuttavia un vostro intimo consenso. Ciò sarà, le più volte, per deficienza che sia in voi: ciò sarà, qualche volta, per deficienza dell'opera d'arte, celebre sì, ma per motivi extrartistici: nell'uno e nell'altro caso non vi meravigliate troppo.

Ho parlato prima della progressiva educazione che si attua anche nel campo della comprensione estetica: quindi, ciò che non sentite oggi, potrete ammirarlo tra un anno. Ma bisogna ora aggiungere che non è certo che la comprensione estetica, anche matura, possa estendersi a tutte le manifestazioni delle cinque arti, od anche a tutte le espressioni d'una arte sola.

La parola « gusto », che noi abbiamo prima adoperato nel senso di capacità ad intendere l'arte, ha anche un senso, legittimo pur esso, più ristretto: può indicare tendenza particolare, all'individuo verso talune forme d'espressione. Pur in questa minore accezione, è sempre facoltà preziosa. (1)

Bisogna rassegnarsi ad ammettere di non possedere la comprensione assoluta d'ogni opera d'arte, e vedremo tra poco alcune ragioni di tale limitazione.

Intanto traggiamo la conseguenza che è necessaria molta prudenza di giudizio nel criticare opere d'arte. Prudenza specialmente nel negare la possibilità d'emozione, ossia la bellezza, di un'opera d'arte inattiva per noi: essa potrebbe essere efficace, cioè bella, per altri.

Abbiamo detto come le varie arti siano da comprendere sotto uno stesso principio, e quelle leggi che governano l'una sia da ritenersi governino le altre, e si riconducano tutte al principio dell'espressione.

Ma non è punto contradditorio constatare che si tratta di diversi modi di espressione (e questo è ovvio) i quali devono pure avere ragioni particolari che giustifichino la loro esistenza. Se il poetare, l'architettare, il dipingere

(1) Buon gusto = facoltà di giudicare rettamente i valori estetici
Per Kant = facoltà di giudicare d'un oggetto, mediante un piacere o uno stato sgradevole, senza alcun interesse" (capacità regolativa
Vuol dire che le questioni sul gusto con la prova concettuale non si risolvono nulla (Kant non esclude la possibilità d'un appello a sentimenti di valore universale)

fossero l'identica cosa, non si capirebbe perchè variassero i mezzi d'espressione: cause uguali danno effetti uguali, e tutte le arti si ridurebbero ad una.

Se codesto non è, vuol dire che le diverse arti hanno, a così dire, una loro sfera d'azione, una loro particolare efficienza sulla sensibilità nostra; e questa è la ragione per la quale vediamo molti conoscitori sensibili ed una arte che non lo sono per altra, e vediamo anche (o almeno alcuni credono di vedere) che le arti si presentano successivamente nella storia della civiltà: il che sarebbe indizio solenne dello spostarsi collettivo della sensibilità estetica verso l'una delle arti piuttosto che verso un'altra.

Comunque sia di questa questione, è certo che la varia attitudine rappresentativa delle arti si può constatare con relativa facilità.

8. — L'architettura, che è più vincolata di ogni altra alla « pratica », per l'uso dei materiali, per la destinazione dei suoi prodotti etc., è poi la più libera da associazioni logicistiche e moralistiche nel risultato estetico della sua espressione.

È arte del disegno, sì, ma meglio la diremmo aver per materia sua propria i volumi, le masse. Essa dispone i pieni ed i vuoti, lo

spessore dei muri e la cavità delle aperture in ordinanze armoniose: questo è il suo fondamentale linguaggio.

Linguaggio austero, che viene a significare grandiosità, fasto, ricchezze, ossia si accompagna a sentimenti centrifughi, esuberanti e lieti: come può significare oppressione, peso, gravame, ed accompagnare sentimenti centripeti, di raccoglimento e di pena.

L'architettura racchiude i volumi solidi delle pareti e le pause degli spazi vuoti tra linee rette e curve, di semplicità geometrica. Accentua i contorni con le ombre « portate », che sottolineano le cornici, s'infoscano sotto gli sporti, spostandosi lievemente, secondo le ore, col muoversi del sole. Spesse volte l'effetto delle ombre dà la ragione estetica dello spessore degli aggetti, della salienza o delle rientranze dei muri.

L'architettura trae anche partito dal colore dei suoi materiali: se la pietra di cava ed il mattone di fornace possono sembrare di scarsa risorsa, tuttavia l'esperienza vi dirà quale differenza corra tra l'aspetto delle varie qualità di marmo messe in opera, ed il tufo, il peperino, il botticino, il granito, la pietra serena etc. che pur vedrete in opera, e le varie qualità di terra cotta. Tra parentesi, quando parlo d'architettura parlo della vera, di quella costruita: non

mi riferisco ai progetti schematici, disegnati su un pezzo di carta, che rappresentano uno stadio di sviluppo dell'espressione architettonica, ma non sono ancora l'espressione dell'arte del costruire, che è arte « plastica » per eccellenza. Non senza profonda ragione i nostri vecchi non si fidavano del solo disegno, ma modellavano in creta o costruivano in legno i progetti architettonici importanti.

Non vi è dunque arte più sobria dell'architettura, quando lo si pensi in sè, e spoglia di quell'ornamentazione sculturale e pittorica, che spesso, ma non di necessità, la decora. Pur movendo da forme geometriche semplici, assume efficacia sentimentale potente. In qual preciso modo, non vi saprei dire, e, probabilmente, è impossibile dire. Impossibile, perchè se la parola potesse aver efficacia di rendere esattamente l'espressione delle arti taciturne, queste perderebbero la loro fondamentale ragione d'essere. Il linguaggio delle forme, dei colori, dei suoni non può essere sostituito: dalla sua particolare « necessità » si arricchisce il mirabile mondo dell'arte.

9. — L'armonia tra le parti, la ripresa ritmica di un motivo variamente affermato in strutture concordanti, è il linguaggio « lirico » dell'architettura.

Voi sapete che nell'architettura romanica della valle del Po è fondamentale motivo di decorazione la serie di archetti semicircolari che, poggiati su altrettante mensoline, corrono al sommo delle pareti. Voi trovate quest'ornamento sulle nude muraglie d'ogni chiesetta spersa per monti e per piani: è quel poco che appare ricchezza là dove non è altro.

Orbene, osservate il fianco meridionale del Duomo di Modena. Gli archetti romanici ci sono, ma non appaiono evidenti perchè intorno a loro c'è di più: essi non coronano le pareti liscie, perchè sulle muraglie arcate cieche si susseguono da un capo all'altro, poggiate sulla sporgenza di semicolonne che arrivano sino a terra, con un motivo ampio e leggero, che interessa tutta la superfice della costruzione.

Sull'alto delle pareti (dove cercheremmo gli archetti) corre invece, più ricco decoro, la loggia romanica, una serie cioè di archi che hanno brevi colonnine per sostegno, e formano come una galleria di ben scarsa profondità, che tuttavia nereggia, incavata, sulla muraglia marmorea. Ogni arco di quei prima accennati contiene tre archetti della loggia: un'armonia nuova, con ritmo ternario, di rilievo più intenso, si aggiunge all'« andante » calmo e grave della decorazione prima indicata. Curve d'archi più grandi

e più leggeri, racchiudono curve d'archi più piccoli ma più profondi, accordo perfetto secondo legge di contrappunto.

Gli archetti romanici si stendono lungo la cornice inferiore della loggia: ripetono ancor essi, con la loro voce leggera, il motivo delle due altre decorazioni: direi anzi che son essi che lo hanno intonato. ma lasciano dominare nel coro le sonorità maggiori.

Ma vi è di più: abbassando lo sguardo verso la linea di terra ci vengono iucontro i protiri dei due portali. L'uno, a sinistra, più piccolo, con una curva inferiore (che riprende quella dell'arco della porta) ed una curva più in alto, che termina il ripiano superiore. L'altro, verso destra, più alto, di maggiore sporgenza, concorda con il primo, se non che la curva del ripiano superiore racchiude tre arcate interne nel proprio arco, quasi accordo più vibrante, più imperioso, del motivo della loggia romanica che corre lungo la parete retrostante.

Concludendo, la « Regia di piazza » raccoglie ed esprime con la massima intensità di rilievo e di chiaroscuro il tema armonico proposto dall'ornamentazione del muro (dai timidi archetti prima, dalle arcate cieche poi, indi dalla loggia) la « Porta Principi » viene a rincalzo, ma con tono minore: sono due voci che spiccano sul coro.

Il resto è accompagnamento d'orchestra: in sordina. In alto, la linea s'adagia con la pendenza del tetto laterale, raggiunge la muraglia esterna alla nave centrale e ascende con quella, verticale, per stendersi ancora una volta nell'inclinata saliente del tetto superiore, e così l'occhio giunge al sommo, al termine orizzontale che si profila sul cielo.

Le muraglie sono aperte da piccole finestre, semicircolari al sommo.

Armonia di curve: le linee orizzontali prevalgono sulle verticali, i pieni prevalgono su i vuoti. L'espressione della nobile chiesa è melodiosa; una dolcezza di canto gregoriano emana dai suoi marmi grigi e rosei.

Tutto è calcolato per quel dato effetto. Basterebbe che gli spazi fossero divisi un poco differentemente, che fosse aumentato il numero o l'ampiezza delle finestre, che la curva degli archi fosse differente, e l'espressione dell'edificio sarebbe del tutto diversa: il linguaggio architettonico consiste in rapporti formali: una piccola modificazione è trasformazione totale.

La necessità pratica suggerisce all'artista l'argomento da svolgere: la natura dell'arte crea il contenuto sentimentale dell'opera, con partizione di spazi e profondità d'ombre entro linee geometriche.

10. Anche per l'architettura sarebbe errore grandissimo considerare l'espressione in astratto, come un *quid* connesso a norme ideologiche generiche. Ogni edificio ha la sua espressione: e neppure nello stile che ha carattere maggiormente unitario, come sarebbe quello romanico, neppure quando si considerino in esso le forme nate nella stessa regione, con la stessa destinazione, troviamo forme veramente simili. Il duomo di Modena, quel di Parma, quel di Borgo S. Donino, quel di Piacenza e così via dicendo, sono realmente « inconfondibili » l'uno con l'altro.

Perciò si disse (e ripeto qui quel che si può dire per ogni altra arte), che le opere d'arte sono valevoli ognuna per proprio conto e non possono essere disposte in serie, non possono essere giudicate in relazione reciproca, ma ognuna in se.

Ma questo principio, dell'individualità dell'opera d'arte, si interpreterebbe assai male quando se ne traesse la conseguenza che non è possibile stabilire un rapporto estetico tra una parte del l'opera ed un'altra parte, tra un'opera ed un'altra opera, ossia che non è possibile una scala di valutazione.

Prima di tutto, ci sarebbe una ragione generica (anche quando si ammettesse che le forme d'arte sono imparagonabili affatto) ci sarebbe, dei due termini necessari al giudizio (opera e

spettatore) uno che non cambia, lo spettatore, e che trova nella propria sensibilità punto d'appoggio solido.

Se le forme dell'arte non avessero rapporto tra di loro, l'avrebbero pur sempre con l'estimatore, e sarebbe proprio lui a collocare in serie i valori delle forme, in rapporto al proprio criterio di stima. E perchè non sarebbe giudizio legittimo, quando il gusto fosse giusto?

Ma un rapporto tra le forme dell'arte, oggettivamente considerate, sussiste; e si vede meglio quando si consideri una serie di monumenti.

Si osserva allora che le forme hanno tendenza a produrre una determinata armonia, sì che si può, uditi i primi accordi, prevedere quali saranno le cadenze successive. L'artista, libero di scegliere il tema, è poi vincolato dalla scelta fatta: non ha la libertà dell'errore.

Se si distrae, se pecca d'omissione, la deficenza si rivela nell'opera, e costituisce una mancanza in se stessa. In altre parole la differenza estetica tra « modalità d'espressione » ed « errore » si può stabilire con quel grado di oggettività che il nostro argomento consente.

Se guardo la facciata del Duomo di Modena, vedo la massa centrale, corrispondente all'interna navata mediana, sollevarsi sopra le masse laterali. Queste, più piccole e più basse, si dispongono lateralmente.

Osservo che due grosse lesene fiancheggiano il corpo centrale della facciata, solcano la parete dall'alto in basso: sento che tali due verticali, di notevole rilievo, hanno il compito di scandire energicamente il distacco tra corpo centrale e masse laterali: e trovo opportuno questo « espressione ».

Ma mi vien fatto di cercare, a destra ed a sinistra delle masse laterali, altre due lesene che le rinserrino, come le due prime serrano la campata centrale: cerco, insomma, altre due verticali, che, parallelamente alla indicata prima, dividano la facciata in tre campi. E non ci sono. Ai lati esterni esistono, naturalmente, le pareti terminali che chiudono la facciata: ma l'accento ritmico manca: non vi è salienza di modanatura che segni la battuta.

Ancora: nella parte alta del centro della facciata, s'apre una finestra circolare. Essa mi sembra troppo grande. Questo non è giudizio logico, perchè comprendo bene che è tanto grande quanto occorre per illuminare l'ampio vano retrostante: è un apprezzamento d'indole estetica: la finestra mi par grande in relazione alla massa compatta del muro circostante, in relazione al portale sottostante.

Ecco due particolarità della facciata — mancanza di lesene terminali, ampiezza della rosa —

che sono « espressioni proprie » all'edificio che ho sotto gli occhi, incontestabilmente.

Mi devo per forza fermare qui, o posso dire anche che sono « difetti » della costruzione che guardo?

Ecco, se io passo a guardare altra facciata, di altro tempio, e constato che ai costoloni sporgenti che distaccano all'occhio la campata centrale, corrispondono proprio altri due costoloni che fiancheggiano le campate laterali, e quando m'accorgo dell'impressione buona che quest'aggiunta produce — quando osservo che altra facciata ha effettivamente più piccolo il finestrone centrale rotondo, e che ciò sta bene — credo poter dire che quelle particolarità osservate prima non era soltanto una « caratteristica » ma anche un difetto della facciata presa in esame per prima.

Mi sono soffermato su questo punto teoretico a proposito dell'architettura, ove appare più chiaro l'esempio, per contrastare quella tendenza diremo così « storicistica », secondo la quale ogni opera è quello che è, nè bella nè brutta, ma con le caratteristiche che esprime, constatabili ma non « giudicabili ».

Tale tendenza (che porterebbe a negare l'apprezzamento di bello e di meno bello) mi sembra avrebbe valore del giudizio di colui che volendo dire che tutto, in natura, è perfetto, era costretto

ad ammirare nel gobbo la « bella rispondenza » all'idea della gibbosità.

11. — Nel collegamento che si tentò più volte, tra le varie arti, non si arriva, mi sembra, a buoni risultati teoretici.

Accanto all'arte più « materiata » si può collocare la più « immateriale »: accanto all'architettura, la musica.

Il riavvicinamento è antico, già proposto da L. B. Alberti, sia per un'analogia grande nell'emozione che è scopo ultimo alle due arti, sia perchè gli accordi dei suoni come i rapporti spaziali si prestano ad essere rappresentati con formole aritmetiche.

Architettura e musica sarebbero per alcuni le più sublimi, le più « divine » tra le arti, atteso che i numeri sono stati in passato considerati con superstiziosa reverenza, quasi alfabeto del linguaggio metafisico.

Ma si tratta di preferenze personali. Abbiamo già detto della equivalenza delle arti in quanto espressione. Se dobbiamo ammettere che siano espressioni « diverse », non si può pensare ad una « gerarchia » tra di loro.

Quanto alla « spiritualità » maggiore delle due arti delle quali discorriamo, ci sarebbe molto da dire, anche limitandoci ad osservazioni su-

perficiali. Si pensi che all'architettura si arrivò da alcuni persino a negare la possibilità di essere espressione psichica, considerati i vincoli che il manufatto ha con la natura dei materiali messi in opera, con le leggi fisiche e meccaniche, con la destinazione, insomma con una folla di determinanti pratiche e economiche. Negazione erronea, si capisce, ma che serve a mettere in evidenza il torto dell'affermazione contraria, di assoluta « spiritualità ».

Quanto alla musica, è bensì vero ch'essa ha per propri mezzi di comunicazione quelle vibrazioni aeree che sono il meno « materia » che si possa immaginare: aggiungiamo anche che si serve di suoni che per essere umanizzati, a così dire, nel timbro e nella gradazione, sono depurati, quanto è immaginabile lo possa essere un elemento fisico; ma in compenso è provato da ricerche psicofisiche che la musica, per svolgere la sua azione, mette a contributo tutto l'organismo fisiologico del senziente, con azione « somatica » assai maggiore di quella esercitata da alcuna altra arte.

Perfino gli animali, si afferma, sono sensibili alle emozioni musicali, le tartarughe, i serpenti, i ragni! Neppure ora è il caso di parlare di « spiritualità » assoluta.

Noi della musica non ci occuperemo, perchè

quest'arte è tanto in voga oggigiorno che non possono mancare all'allievo occasioni di fare esperienze dirette su di essa: queste nostre osservazioni non hanno altro fine che di supplire, nei primi passi d'esordio, all'esperienza diretta. Quando questa è facilissima, meglio tacere.

Si aggiunga che, appunto per lo stragrande favore di cui gode l'arte musicale dal sec. XIX in poi, non mancano commenti bellissimi sull'effetto della musica: Antonio Fogazzaro, e specialmente Gabriele D'Annunzio, hanno pagine ammirevoli su questo tema.

12. — La scultura e la pittura, le due così dette arti di « imitazione » della vecchia precettistica, erano spesso avvicinate tra di loro e messe un pochino più in basso delle due sorelle dette prime (in mezzo stava la poesia).

Non si può negare che scultura e pittura rievocano, con i loro manufatti, apparenze naturali, in quanto queste sono sorgenti d'emozione.

Però, colui che fosse portato a credere, che l'elemento esterno, « oggettivo » sia molto più importante per la scultura e la pittura che non per le altre arti, rifletta che scultura e pittura hanno a comune l'espressione « disegnata », cioè a dire qualche cosa di molto meno « fisico » di quello che a prima vista possa sembrare.

In realtà dalla natura esterna a noi giungono *colori*, registrati dall'occhio, e *volumi*, determinati dalla vista e dal tatto, ma non *linee, tratti*, ossia quel che occorre al disegnatore. Quel che diciamo *disegno* o « contorno », è limite di superficie colorata: rappresentare questo limite con una riga scura, con un tratto di matita o di penna, è una operazione del tutto psichica, una « trascrizione » umanizzata, nella quale il cosidetto « mondo esterno » non ha quasi nulla a che fare.

Un foglio di carta tratteggiato a segni oscuri, con tante linee curve o rettilinee aggrovigliate insieme, non può dirsi corrispondente ad *imitazione* di quel mondo « oggettivo » che è solidità di masse, vivacità di colori.

Eppure noi interpretiamo, « leggiamo », con facilità un disegno a bianco e nero. Quei tratti informi suscitano in noi ricordi di cose vedute, li atteggiano nuovamente, così che noi evochiamo immagini vaste come l'orizzonte, sulla traccia di segni lunghi pochi millimetri; le vediamo ricche di colori vivaci, mentre i segni sono neri; vediamo persino, se il disegno lo vuole, il movimento impetuoso di quei corpi inesistenti: nasce in noi l'ansia di chi assiste ad un combattimento e vede sforzo di muscoli e contorsione di volti, oppure l'angoscia di chi si trovi di fronte ad un agonizzante....

Il Souriau ha parlato a lungo della « suggestione » dell'arte, cercando di vedere se da essa non emanasse un potere ipnotico sui generis: se le considerazioni dello studioso francese non portano a conclusione filosofica, tuttavia anch'esse escludono la « mimesi » come « copia ».

L'elemento oggettivo, il ricordo della materia, sembra partecipare, più che al disegno, all'estrinsicazione formale della scultura, che tratta i volumi: a quella della pittura, che maneggia colori. E questo non sapremo negare, ma è compartecipazione mediata, tradotta, ridotta, ossia umanizzata quanto più si può concepire.

13. — La scultura sembra imitare i corpi: ma l'artista, anche il più scrupolosamente « realista », sorpassa sempre l'imitazione, la travalica, ed arriva all'espressione sentimentale, ossia allo stesso fine al quale tende l'artefice « idealista »: e l'uno e l'altro arrivano a quella meta, non in quanto realisti o idealisti, ma in quanto « artisti », e, se non son tali, non la raggiungono.

Consideriamo il quattrocentesco scultore Guido Mazzoni. Egli è un artista tra i più « mimetici » che si possono immaginare: ed è un luogo comune il dire che è un maestro « fotografico », di cui l'occhio e la mano hanno l'immediatezza di un obbiettivo istantaneo.

Orbene, se vi è oggetto che il vero, in gran copia, offre tutti i giorni, è l'aspetto di una bella donna: come si spiegherebbe, qualora si volesse dare principale parte al ricordo veristico nell'opera d'arte, che proprio quando il Mazzoni vuol rappresentare una bella donna e non altro, allora non riesce bene?

E se osserviamo che il Mazzoni riesce ottimamente proprio quando non ha modello, ossia quando il modello lo trova nella propria fantasia, come per la *Deposizione di Cristo*, troviamo la conferma di quel che dicevamo, della spiritualità dell'arte, a cui servizio sta un mezzo veristico.

Il maestro voleva « esprimere » la passione del Redentore: e con i mezzi più energici che può trovare materializza gridi, gemiti, lacrime, ma per arrivare al « patos » tragico e grande, che riesce infatti ad esprimere.

Contemplate un po' a lungo la *Pietà* di San Giovanni Decollato e v'accorgerete che il suo valore emotivo è dato dell'*interpetrazione* del dolore, che si rivela diverso nelle diverse persone del dramma: le tre Marie han ciascuna il loro sentimento, ed i maschi mostrano ciascuno un diverso grado d'angoscia: tutte l'espressioni si fondono poi in una sola, di grande efficacia. L'opera dell'artista fu quella dell'analisi, della scelta, dell'interpretazione, della fusione corale.

La scultura oltrepassa sempre il termine della rappresentazione materiale. Le statue elleniche, di una eloquenza così singolarmente efficace dopo venticinque secoli, sembra proprio rappresentino l'elemento « divino » nell'uomo. Si comprende, vedendole, come potesse nascere la teoria trascendente di Plotino, in quei pensatori che le avevano di continuo dinanzi agli occhi. La scultura rende lo spirito, l'intimità più profonda del vivente, anche quando non si propone, in apparenza, che di riprodurre la maschera carnale del volto.

Fu detto che vi sono busti che somigliano al ritrattato più di quello che non somigliasse il vivente a se medesimo: frase barocca che vuol dire che il marmo ed il bronzo possono rivelare, nell'imagine inerte, l'essenza spirituale della persona ritrattata, meglio di quello che l'insieme delle fattezze stesse corporee lo rivelasse nel volto della persona viva.

E questo perchè nell'opera d'arte vi è infitamente di meno, in particolarità somatiche, di quel che vi fosse nel vero: ma vi è un di più, di grandissima importanza, vi è l'interpetrazione artistica, vi è l'aggiunta dell'intuizione geniale del maestro, cioè « l'arte ».

14. — Sulla pittura basteranno due parole: essa è (dopo la musica) l'arte più generalmente

compresa dalla folla. Questo gran numero di intenditori vorrà dire che la pittura non è compresa sempre bene. Molte volte si apprezza in essa il racconto di un episodio divertente, oppure il documento « storico », la memoria di un luogo, di una persona cara, insomma o l'uno o l'altro dei molti valori extraestetici che la pittura porta con sè insieme a quelli che è nella sua propria natura significare, nella stessa guisa che un fiume porta nelle sue acque frammenti d'albero e sassi.

Del resto con le « valutazioni di colore » (proprio campo espressivo della pittura) sono commiste, anche per necessità estetica, le più varie commozioni umane che siano per associarsi, mediatamente, al linguaggio dei colori. Ancora una volta, per una determinata via, si arriva là dove tutte le strade convergono, a quell'espressione dove tutti i sentimenti umani possono rivelarsi.

Se voi giovani cercherete nel quadro, per prima cosa, il colore, avrete ragione. Ma bisogna intendersi. La pratica dell'osservazione si farà constatare che la pittura non vi può dare nè l'intensità nè la lucidezza delle tinte che colorano le cose in natura: una piazza in cui vi sia, in pieno sole, mercato di frutta o di fiori, riluce di colori senza paragone più vibranti di quelli che il pittore ha le possibilità di disporre sulla tela.

Tuttavia, coll'esperienza, proverete che di tale deficienza cromatica non deriverà nessuna manchevolezza nell'opera d'arte, e questo perchè il *colore* che voi cercate nel dipinto — e che vi trovate, se l'opera è bella — non è precisamente quello dello spettro solare.

Vi troverete l'*intonazione* dei colori, il loro *accordo* espressivo. Siamo ancora nel regno del colore, ben inteso, ma la nota fisica è, al solito, interpretata, non riprodotta. E per queste trasformazioni, per questo adattamento, balzano fuori effetti più efficaci per noi, di quelli che offrono gli spettacoli di natura, effetti che sarebbero del tutto inadeguati ai poveri mezzi adoperati, quando considerassimo questi ultimi con indagine fisica.

Potrà capitare a voi di vedere, ad esempio, un fulgente bianco risplendere vivacissimo su una tela, pur gioiosa di chiari colori: voi ammirate quel candore che stacca così su note luminose. Se poi avvicinate, accostandovi al quadro, il vostro fazzoletto, al colore che vi ha fatto meraviglia, constatate che quel « bianco » è molto più scuro della tela di bucato, al paragone è anzi un grigio giallastro sporco.

Perchè questo divario di giudizio? Perchè la prima osservazione, di ordine artistico, è messa a contrasto con un'altra osservazione d'ordine

fisico, e le due osservazioni sono imparagonabili, per quanto siano giuste tutte e due.

In realtà la benda candida che il Tiziano ha avvolto sulla dolce nudità dell' *Amor sacro*, ha proprio la luminosità che voi avete ammirato, ma la ha in rapporto con gli altri colori che il maestro dispose intorno a quel bianco: quelle tinte hanno « valore d'arte » e si devono giudicare nella loro funzione espressiva.

È vero che il fazzoletto è assai più candido, ma non vi dà nessuna emozione il constatarlo, non vi importa niente: è una constatazione d'altro ordine.

Con simili rilievi, che si possono fare da tutti dinanzi ad ogni opera insigne, ci si fa strada a capire che anche quando il pittore si propone, e con ogni sforzo si adopera, a non fare che una « fedele copia del vero », non riesce mai esattamente al compito « oggettivo » ch'egli si assegna. La sua sarà sempre un'opera individuale in quanto che non coglierà, degli aspetti della realtà, se non quella piccola parte che in quel momento interessa la sua sensibilità, e tale piccola raccolta la tradurrà *come potrà:* ossia secondo la sua capacità, con quelle particolari deformazioni che sono connaturate all'intuizione sua, sia ch'egli lo voglia sia che non lo voglia.

Così si spiega l'antica constatazione che uno

stesso modello può originare una vasta serie di pitture tutte differenti: e la constatazione inversa, che un pittore è riconoscibile da lontano, al critico d'arte, qualunque sia l'argomento del suo quadro. In ogni opera è appariscente la « mano » del suo autore, e più è chiara quanto più l'autore è di pregio, ossia quanto maggiore è la sua « originalità ».

E che sia questa che si cerca lo rileva anche l'uso comune, quando in una Galleria, esso ci fa cercare « Raffaello » o « Michelangiolo », senza indicarci (se non in un secondo tempo, ed in modo affatto secondario) quali « argomenti » siano trattati nell'opera, designata senza altro con il nome del suo autore.

La personalità dei maestri si rivela nel *modo di disegnare* (ogni vero artista ha il suo) nel modo di *equilibrare le masse*, ossia di disporre le figure, e nel modo di *dipingere,* ossia di collocare i toni dominanti ed i toni secondarii delle macchie colorate che formano il quadro.

Ciò è tanto vero che solo con grande sforzo, e sempre in modo imperfetto, è possibile ad un artista la « copia » di un altro quadro: ed è possibile quando egli, rinunciando in quel momento ad esprimere, si adopra a seguire meticolosamente l'espressione altrui, o per scopo di studio, o per fine di lucro, ma non con intento d'arte.

Scriveva il Baudelaire che è quadro buono quello che si può apprezzare da lontano, prima che si rivelino all'occhio i suoi particolari. È questa espressione paradossale che contiene una verità. L'euritmica disposizione generale del dipinto « precede », se così posso dire, il pregio delle singole parti, domina l'assieme, riassume complessivamente il valore del dipinto. La « macchia », ossia l'accordo cromatico, la disposizione delle luci e delle ombre e dei colori, equivale a quello che in poesia si direbbe il *tema*, in musica il *motivo*, l'argomento insomma dell'opera d'arte.

Osserverò ancora per la pittura quello che si può dire per tutte le arti. Conviene, ad apprezzarle, che l'osservatore abbia pronta facoltà di apprezzare le più sottili variazioni delle ombre, le più delicate sfumature di colore (come per le altre arti deve essere in grado di valutare ogni variare di tono sillabico, ogni nota, ogni intervallo di tempo, ogni modalità di superficie, e così via).

Ripeto che la possibilità di queste percezioni rapide è nella maggioranza delle persone intelligenti: ma è in potenza, non in atto. Perchè realmente si possegga conviene praticare a lungo una amorosa attenzione, far molto esercizio, senza scoraggiarsi per le prime delusioni.

Si racconta che un algerino ricco si recasse a Parigi a farsi ritrattare da un pittore famoso. Quando questi gli domandò se l'opera compiuta lo soddisfacesse, il committente notò che il fez dipinto sulla tela era sporco da una parte. Invano l'artista si provò a spiegare che era effetto dell'ombra, e che andava bene così: l'algerino a tutte le parole che gli venivano rivolte rispondeva rigirando tra mano il suo fiammante copricapo, dicendo « Quì rosso, quì ancora rosso! » E non fu tranquillo se non quando il pittore distese una tinta scarlatta anche sulla parte in ombra!

Non crediate che il vecchio aneddoto valga solo per i turchi....

Concludo come ho cominciato. Guardate, ascoltate, riflettete, con la tranquilla pazienza di chi sa di camminare per un buun cammino, verso una meta nobilmente dilettosa.

Inavvertitamente, assai prima di quel che oggi possiate immaginare, vi troverete in grado di apprezzare, con diletto, opere alle quali siete forse più volte passati davanti senza neppure considerarle.

15. — Ci è capitato di pronunciare la parola « stile », e sarebbe bene averne un'idea chiara, sia pure senza pretesa di determinare con rigore i vari e complessi significati.

In ogni opera d'arte vi sono aspetti particolari solo a quell'opera: sono i caratteri di bellezza che danno al manufatto l'espressione sua propria, l'efficacia estetica di grado superiore. Ma accanto a quelli esistono particolarità comuni a tutte le opere di un determinato autore, segni distintivi della sua personalità, che rendono possibile il riconoscere, con l'esame delle opere messe a confronto, quale sia l'autore di una serie di opere. Quest'insieme di caratteri espressivi si chiama *stile*, nell'uso letterario: ogni studioso può distinguere una pagina dell'Alfieri da una pagina del Leopardi, ed anche riconoscere la maniera di scrivere dell'uno o dell'altro in pagine non prima conosciute, per aver ritrovato in esse i modi particolari dell'espressione di quegli autori, il loro *stile*, insomma. Si badi ora che, nell'uso degli scriventi di cose d'arte plastica, l'insieme dei particolari che rivelano la personalità di un autore si chiama invece *mano* o *maniera* (termini non equivalenti, ma simili: il primo indica somiglianza più stretta che non il secondo).

La parola *stile*, nell'uso degli scriventi sulle arti del disegno, è riserbata a quell'ulteriore *serie di caratteri che sono comuni a tutte le opere d'arte nate nello stesso tempo e nello stesso paese*, e che le riallacciano tra di loro in una specie

di parentela. La parola stile viene quindi adoperata in un senso più esteso che non nell'uso letterario.

Ad esempio, si pensi alla « Madonna del Granduca » ed alla « Madonna Amidei »: i due quadri, oltre i caratteri particolari a ciascuna di essi, differenziali quindi, hanno caratteri comuni, in quanto sono opera di Raffaello (sono quelli che i letterati chiamerebbero di *stile*, e gli artisti chiamano di *mano*): ma in oltre hanno modalità che non sono comuni solo ai dipinti di Raffaello, ma si riscontrano in opere coeve di altri maestri: queste in arte si dicono caratteri di *stile* (1).

(1) Da poco tempo si è introdotto nell'uso un terzo significato della parola *stile*, per il quale assume il senso di « insieme di caratteri spirituali, nel senso di non veristici, impressi in un manufatto », sicchè si sente parlare di fiori stilizzati, di figura umana stilizzata etc. etc.

Il neologismo si è esteso ancora più largamente a significare alcun che di grandioso, di bellamente organizzato: così che si sente dire « operazione strategica in grande stile » e frasi simili. Ma qui il translato snatura affatto il valore del vocabolo, che non è più riconoscibile, come non più lo sarebbe nel suo primo ed originario senso di « punta acuminata », quella che serviva agli antichi a scrivere sulle tavolette cerate, espressione che ha dato origine al significato letterario, prima di scrittura, poi di caratteristica propria allo scrittore.

La parola stile, in arte, significa dunque quelle modalità proprie alle opere nate in uno stesso tempo, in una stessa regione, presso un determinato popolo. Come si comprende, lo *stile*, (l'insieme dei caratteri non dovuti alla personalità dell'autore), è qualche cosa di piuttosto complesso.

La storia dell'arte, nel suo vero senso, avrebbe per compito — piuttosto che di tracciare la biografia degli artisti e di narrare le vicende esterne delle opere — avrebbe per compito di spiegare come si siano venuti formando nell'« ambiente », ossia nel tempa e nello spazio, quei modi significativi, non dovuti alla persona dell'artista, che sono nell'opera sua e che si allargano, come archi concentrici di raggio sempre maggiore, intorno al centro emotivo di essa opera, e la *determinano storicamente:* permettono di assegnarle una regione ed un tempo di nascita — qualora anche manchi ogni riferimento esterno di documento.

Se vedo la « Vergine delle Rocce » io per prima cosa sento l'emozione estetica di quel capolavoro — emozione particolare, insostituibile, che non mi può essere data se non da quella opera. Ma, all'osservazione, mi si fanno palesi le impronte della mano di Leonardo, e sono caratteri che potrò ritrovare in altre opere vinciane, perchè espressioni comuni alla pittura di quel maestro.

Senonchè venendo a considerare i caratteri stilistici, io posso raccogliere in gruppo alcuni di essi, che mi dicono, genericamente, esser quella pittura « italiana »: altri, che me la rivelano « toscana »: altri che la affermano « fiorentina », e così posso riconoscere che è del « Rinascimento » e più particolarmente, del « Quattrocento », e finalmente che non può essere se non degli « ultimi anni del sec. XV ».

L'importanza dei caratteri stilistici è quindi grande: essi si rivelano all'esame attento dell'osservatore, che, soddisfacendo al desiderio di conoscere l'arte « esteticamente », si avvia sulla strada di conoscerla « storicamente ».

16. — Pur accennando a parecchie altre cose, nell'umile propedentica esposta sino a qui, abbiamo cercato di far convergere l'attenzione del lettore su alcuni punti principali, che sono:

a) come convenga avere una cultura non volta ad erudizione estrinseca, ma efficace a preparare l'animo a quello che le opere hanno da significare. Se all'opera, e non a noi, spetta la funzione « espressiva », a noi spetta di comprenderla, ossia d'integrare con la fantasia nostra, la trama che l'artista ci offre: ciò non è far poco, perchè si tratta di una vera cooperazione con l'artista.

In ogni modo è ovvio che tanto meglio intenderemo un oratore, sia pure eloquente, quanto meglio conosceremo l'argomento del quale tratta. Più importante è la parte nostra nella comprensione dell'opera d'arte, perchè questa non esige da noi notizia di fatti particolari, ma esperienza di vita, ricordo personale di stati d'animo realmente provati, maturità di spirito insomma. La comprensione dell'arte non è cosa da ragazzi.

b) come giovi tenere sempre presente che il lessico ed il frasario estetico è formato da suoni, da colori, da forme, delle precise modalità dei quali bisogna essere estimatori pronti, così da «sentire» intuitivamente il valore espressivo di una gradazione d'ombra, di una sfumatura di colore, di una lieve differenza nel timbro o nell'altezza di un suono, — da essere in grado di apprezzare *con interesse intimo* ogni cambiamento di rapporto tra luce ed ombra, tra colore e colore, tra suono e suono, perchè di tali rapporti è materiato l'oggetto del nostro studio.

L'accennata sensibilità, e l'attitudine a far passare istantaneamente la sensazione al sentimento, così che ogni nota giunga carica del suo pregio emotivo, sono le condizioni prime per potere apprezzare un'opera d'arte.

Si badi che con il dire questo non intendiamo asserire che l'emozione estetica sia soltanto quello

che gli stimoli sensori recano dall'esterno: ripetiamo ancora una volta che il fenomeno è ben più complesso: ma la trasmissione della spiritualità dell'artista alla spiritualità dell'osservatore è affidata a quelli stimoli, così che non bisogna lasciarne perdere alcuno. Essi servono all'emozione assai più che le teoriche concettuali su quello che il bello sia.

c) come convenga distogliere dalla nostra attenzione i vari quesiti che possono offrire all'intelligenza quel certo numero di dati extra-estetici che l'opera d'arte porta con sè, ma che non contribuiscono all'emozione. Bisogna far piazza pulita da preconcetti di qualunque natura, dimenticare schemi ideologici, astrazioni sentimentali e raccogliere, con atto di volontà, la mente ad attitudine recettiva. La posizione di colui che si dispone a « giudicare » contrae l'animo in diffidenza quasi ostile, che non è propizia a farci capire bene. Bisogna esser desiderosi di obbedire, con propensione spiccata verso l'ammirazione. Non si abbia vergogna d'aprir la porta dello spirito all'emozione, e si sbagli

anzi ad aprir che a tenerla serrata.

17. — Quello che abbiamo detto, vi sembri poco, vi sembri troppo, è tentativo di avviare la mente vostra a valutazione che siate per fare

voi stessi. Il lavoro nostro, anche se fosse stato ben compiuto, non può darvi alcuno di quei piaceri che dall'esame estetico potrete trarre: un itinerario di viaggio, immaginatelo pure ben redatto, non può darvi alcuna delle emozioni del viaggio, che esso vi aiuta a compiere.

Resta dunque da fare il più ed il meglio. Resta che voi accostiate l'animo vostro a poesie, a statue, a pitture, ad architetture con timidezza reverente non disgiunta dalla fiducia di arrivare a comprenderle, per fare pratica con esse, per acquistare una certa esperienza. A tal fine vi gioveranno esercitazioni frequenti su quel materiale che sia a vostra disposizione.

Per le opere letterarie il compito sarà agevole, prima di tutto perchè la scuola vi fu e vi sarà guida su programma ben definito, e poi perchè le poesie vengono al vostro domicilio, accessibili a tutte le ore, sotto la forma comoda di libri stampati.

Ma per i lavori d'arte plastica, sarà necessario che vi scomodiate voi ad andarli a cercare, a casa loro, nei luoghi ove sono raccolti nelle città che abitate. Dalle fotografie assai minor frutto potrete ricavare di quello che creda la facile opinione comune. Le riproduzioni meccaniche sono preziose come « ricordo » d'opera già veduta, ma non bastano a darvi vera cognizione d'opera che vi

giunga nuova. Nell'immagine fotografata di pitture, manca il colore: di scultura, è un solo il punto di vista: di architettura, manca spazio e volume. Esistono in commercio tra le molte, alcune poche tricomie che servono realmente a fare immaginare il quadro: ma sono eccezione.

La sola forma d'arte facilmente «spostabile» è quella del disegno, della stampa, dell'acquaforte, insomma del « bianco e nero », come si dice. Ma sono forme delicate, delle quali lo spettatore apprezza i pregi quanto maggiore è la sua esperienza; non sono quindi molto facili per chi comincia.

Sicchè converrà, dicevamo, andare a cercare le opere dove sono. Per fortuna nel nostro paese quasi non esiste terra da molto tempo abitata che non contenga qualche fiore d'arte: « haec est Italia diis sacra ».

Fatta che vi siate una nozione sommaria, visitando le chiese e le gallerie ed i musei della vostra città, senza rivolgervi, nelle prime volte, alcuna domanda speciale, ma solo soddisfacendo la prima curiosità, converrà raccogliersi. Allo scopo nostro il gran numero delle osservazioni non gioverebbe, anzi sarebbe d'impaccio. Bisogna avvicinarsi ad espressioni di bellezza chiare e salienti: tra le centinaia, scegliere le poche diecine.

È meglio che cominciate dall'osservare quadri e statue che siano in gallerie, sia perchè, generalmente, pittura e scultura sono più presto comprensibili, sia perchè quelle opere meno volte, o non mai, avete avuto occasione di rasentarle distrattamente, e vi sarà quindi più agevole concentrare su esse l'attenzione, anche per il raccoglimento a cui portano i luoghi chiusi.

(Chiedo scusa di questi particolari: ma è davvero più difficile « vedere » un opera alla quale siete passati mille volte innanzi senza osservarla, che non un'opera nuova. Chi sa quanti giovani fiorentini capirebbero molto prima un'opericciola tratta fuori dalle vetrine del Museo Nazionale che non le porte del Ghiberti, dinanzi alle quali passano dieci volte al giorno da quando sono nati, e che « sanno a memoria », pur non avendole osservate mai... Perciò non è bene cominciare dall'architettura: in strada ci sono mille impacci, prima di tutto il rispetto umano di « far gli inglesi! »).

Comincerete quindi da qualche opera insigne, ben perspicua, di chiaro argomento, che sia in luogo raccolto.

Consideratela bene in se stessa, prima nella *composizione* (ossia nell'aggruppamento di masse, nell'assieme) poi nel *disegno* o nel *colore*, secondo i casi. Constatate l'effetto che in voi produce,

senza esigenza frettolosa di venirne commossi: e poi cercate la corrispondenza che l'effetto ha con quello che presumibilmente l'artista desiderava produrre, e che voi deducete dall'argomento dell'opera.

Poi.... niente altro: argomentate il meno possibile e raccogliete quanto più potete quello che vi è stato offerto. Se e quanto l'opera sia bella è giudizio che verrà dopo, a cose fatte, cioè a dire quanto l'emozione estetica sarà già avvenuta.

E se l'opera non vi produce nessuna impressione, poco male: sarà per un'altra volta. Se invece in essa qualche cosa vi sarà piaciuta e qualchecosa no, cercate di determinare il movente di tale impressione: sarà interessante per voi.

Abbiamo ripetuto, sino alla sazietà, di giudicare il meno possibile. Ma è un modo di dire: a rigore, il giudizio è inseparabile dall'atto mentale, e noi intendiamo dire che esso volga a confronti, a paralleli, piuttosto che ad idee astratte. Constatate serie di rapporti tra le varie parti dell'opera, ed, in opere varie, continuate lo stesso esame: appurerete somiglianze, identificherete differenze, ossia elementi al vero giudizio, che sottintende sempre uno o più paragoni.

Ed instituite confronti tra opera ed opera. Quando ne guardaste una sola, predominerebbero

agli occhi vostri forme che vi sembrerebbero indispensabili all'espressione: necessari e sufficenti a produrla. E tali sono infatti, rispetto a quell'opera singola. Solo con la comparazione vi si sveleranno altri modi di più intenso effetto, di più vasto significato. L'esperienza sola addita le vie dell'arte, e come esse ascendano. Non vi è quadro di chiesa che in un certo modo non soddisfi allo scopo suo, ossia che non abbia un'espressione religiosa. Ma vi è modo e modo, grado e grado di significare religiosità: e la maggiore ampiezza e profondità dell'espressione rivela la maggiore intensità del genio artistico.

Supponendo che una mattinata per settimana dedichiate al dilettoso studio dell'arte, vi basti osservare attentamente solo due opere, in parallelo, per ciascuna mattinata, e non più.

Passerete poi, come si è detto, ad osservare di proposito « interni » di edifici: indi i prospetti e le facciate vi parleranno con facilità: ed anche le minori forme dell'arte diventeranno per voi loquaci, le così dette « arti minori », che potranno anch'esse dirvi, con tenue voce, cose interessanti.

18. — Chi dovrebbe tacere, ora, è proprio chi vi parla. Quei migliori consigli che fosse per darvi, non sarebbero buoni per voi, per il solo motivo d'averli « imparati » da altri, e non

d'averli sentiti nascere in voi stessi: la sola esperienza utile è quella che ognuno fa da se, per se.

Tuttavia, tante parole abbiamo spese per invitarvi a risvegliare in voi sensibilità recettiva (senza la quale non può nascere la visione estetica) che qualcheduna ne dobbiamo adoperare a segnalare alcuni inconvenienti gravi che possono sorgere dal troppo eccitare ed acuire la sensibilità.

Non vi sembri questa postilla contraddittoria: quell'igienista, ad esempio, che abbia illustrato il beneficio che reca il cibo, dovrà pur accennare ai pericoli dell'indigestione!

Vi sono invero due maniere di non obbedire docilmente all'azione dell'opera d'arte. La prima — la più comune — è quella per la quale il senziente non afferra le espressioni, è impacciato e tardo nel sentire, è sordo, in una parola. Ma vi è anche un altro modo di fraintendere l'opera d'arte, ed è quello di colui che, di fronte ad essa, senta se stesso soltanto o prevalentemente, e fantasticamente armeggi, con enfasi di commento, intorno a quello che lui stesso inventa, e non l'artista, scambiando per emozioni estetiche, l'incomposto riflesso della propria eccitabilità nervosa.

Vi sono, come direbbe un commentatore dell'*Inferno*, peccatori « per difetto » e peccatori « per eccesso »: i primi sono gli ignari, i secondi i troppo saputi: dal primo malanno si guarisce, dal secondo no.

L'« estetismo » sta al sentire estetico come l'allucinazione sta alla visione. Vedere quello che nell'opera d'arte è, sebben piccolo e dissimulato, è ottima cosa: ma l'ampliare questo pochissimo, farne il centro dell'opera, proclamarlo importantissimo, è una vera falsificazione critica.

L'estetizzante si rende ridicolo col suo scoprire arcane sublimità in un oggetto modesto, alla guisa di fattucchiera che legge la fortuna in un mazzo di carte: e, quello che è peggio, cancella la graduazione dei valori. Colui che scopre l'infinito nelle sfumature cromatiche di un tappeto persiano, non potrà vedere niente di meglio nella « Stanza della segnatura »: anzi, siccome i freschi di Raffaello sono tutt'altra cosa che quei suoi cenci tessuti, se ammira tanto questi, finirà con non vedere più nulla in quelli.

A questo vizio, che fa ridere la gente sensata può fare argine quel riserbo, quella discrezione alla quale abbiamo più volte accennato.

Non vogliate ammirare per forza l'opera che non vi dice nulla, anche se vi è presentata

come degna: evitate di spremere artificiosamente dalla immaginazione vostra quell'emozione che deve venir dall'opera. Sarà meglio far la figura d'incapaci che non quella d'istrioni. Passate ad altra opera, che comprendiate meglio: a quella prima tornerete poi, e forse vi si rivelerà d'improvviso, se è veramente insigne.

Ma in verità il buon rimedio contro il pericolo dell'estetismo, è dentro voi, nel vostro buon gusto.

Le vostre facoltà recettive avranno attitudine ad accogliere le note estetiche, ma non soltanto a far ciò, sibbene anche a distribuirle secondo apprezzamento interiore, ad ordinarle secondo uno schema suggerito dal vostro criterio, che connetta le varie impressioni e subordini le minori alle maggiori.

Insomma non soltanto si eviterà di adulterare gli elementi emotivi che l'opera sia per per offrire, ma neppure si vorrà collocare tutti sullo stesso piano, stimare di uguale peso, quei valori che, pur essendo genuini, hanno importanza diversa.

Altra cosa è l'affermare che l'opera d'arte ha caratteri comuni nelle sue varie manifestazioni, e il dire che un'opera equivale ad un'altra, se è veramente artistica. Una cattedrale marmorea

ed una tabacchiera ornata hanno note comuni in quanto opere d'arte: ma per la diversa importanza dell'effetto estetico raggiunto, per la del tutto ineguale copia di sentimenti ausiliari che ad esse si associa, meritano valutazione varia. Se il naturalista vi dice che la vita organica di una mosca presenta analogie con quella di un uomo, mica dovete fargli dire che la vita di una mosca vale la vita di un uomo!

Non senza ragione i nostri vecchi avevano costume di distinguere arti maggiori da arti minori. Certo, la divisione empirica pativa eccezioni: una fibbia lavorata dal Ghiberti varrà molto più di una caserma gigantesca: ma la distinzione tendeva al maggior numero dei casi, quello nel quale essa è verace. Oggi si eccede in opinione opposta, affermando che l'arte è sempre uguale a se stessa: criterio da antiquario che vuol vendere la merce.

All'estetismo può condurre anche la ricerca della sensazione inedita, ricerca che può sembrare legittima in quanto si è detto che arte è originalità, e quindi « novità ».

Sicuro, essenza del pregio dell'opera d'arte è l'espressione di quel sentimento lirico, strettamente proprio all'individuo artista, che matura nell'animo suo dal contatto con la realtà. È

quindi alcun che di « nuovo ». Ma il fiore non è la pianta, e l'espressione individuale non è tutta l'opera, ma sta in essa frammista ad altri elementi, estetici anch'essi, acquisiti dell'artista dal di fuori, non nati entro lui. I modi significativi di altre emozioni che non sono state sentite direttamente dall'artista, ma ch'egli ha desunto da opere di altri artisti, accompagnano e si fondono con le espressioni « nuove ».

Considerate l'opera di quell'artista più « originale » che si presenti al vostro ricordo, e vedrete quanta parte di essa formi il piedistallo su cui campeggia, la cornice entro cui si raccoglie l'elemento essenziale, che pure è quello per il quale ammirate l'artista.

Che cosa rimarrebbe del *Canzoniere* del Leopardi quando, con alchimia impossibile, si togliesse da esso quella poesia che deriva dal Petrarca, e quella che discende dai classici, e così via dicendo? È notorio che Raffaello ha assimilato gran numero di elementi da altri artisti, dal Perugino, da Leonardo, da Michelangiolo, dagli antichi... Egli, però, è Raffaello per quel che dice lui, primo e solo, per quanto non sia possibile concepire tale espressione come per se stante ed isolata.

Se un elemento nuovo nell'opera d'arte vi è di certo, non per questo si dovrà considerarlo

da solo. L'enfasi per le « novità » conviene lasciarla ai sarti, di cui i figurini durano tre mesi. L'opera d'arte, immortale, è materiata di elementi che si formano da generazione a generazione: e l'uomo di genio mette a contributo il passato, per avanzarsi nell'avvenire.

INDICE

Al lettore . . . . . Pag. 3

I. Come nascono le opere d'arte . . . . . » 7

II. Come ci si accosta alle opere d'arte . . . » 29

90587 / 516 -

47588 / 516